

# UNIVERSIDAD DE CUENCA



Facultad de Artes

Escuela de Diseño

Curso de graduación de Diseño Gráfico

## **“DISEÑO EDITORIAL BASADO EN EL ANÁLISIS ICONOGRÁFICO DE LA CULTURA TOLITA”**

Monografía del curso de graduación,  
previo a la obtención del título de Diseñador Gráfico.

**Autor:** Juan Sebastián Astudillo Ortiz

**Tutor:** Dis. Carlos Fernando Cruz Curco

Cuenca – Ecuador

2015



## RESUMEN

En “DISEÑO EDITORIAL BASADO EN EL ANÁLISIS ICONOGRÁFICO DE LA CULTURA TOLITA” se parte de un estudio minucioso sobre la historia de la Cultura Tolita, desde su ubicación geográfica y cronológica, pasando por su desarrollo cultural y su importancia arqueológica, hasta su producción plástica y tecnológica; destacando a propósito, su riqueza iconográfica, abundante y de gran valor estético, de origen religioso, cotidiano y ritual. Este primer acápite se complementa con nociones del diseño andino precolombino, su semiótica, su lenguaje, su simbolismo, su cosmovisión.

En segundo lugar se exponen los fundamentos generales sobre el diseño editorial: formato, espacio, texto e imagen, equilibrio y armonía, retícula, tipografía, composición, color y su terminología, jerarquías y fotografía, las mismas que son ampliadas y empleadas en instancias posteriores. De igual manera, en este momento, se incorporan conceptos sobre diferentes elementos del diseño básico como la forma, el tamaño, la estructura, la dirección, el espacio, la textura y el color.

Finalmente, el último capítulo se dedica exclusivamente al proceso mismo del diseño en el que se desarrolla un análisis individual de cinco fotografías seleccionadas en función de la complejidad de la forma y su posible significancia, entre ellos, objetos de carácter decorativo, de culto y utilitarios, con figuras antropomorfas, antropozoomorfas y geométricas.

Se cierra el contenido del presente trabajo investigativo con las recomendaciones y conclusiones de rigor, criterios personales destinados a ser considerados en el futuro por quienes se interesen en estudios similares.

## PALABRAS CLAVES

Diseño editorial, Iconografía precolombina, Antropología Cultural , Identidad nacional, Historia precolombina, Íconos precolombinos, Diseño Iconográfico, Cultura Tolita.



## **ABSTRACT**

“EDITORIAL DESIGN BASED ON THE ICONOGRAPHIC ANALYSIS OF THE TOLITA CULTURE” starts from a detailed study on the history of the Tolita Culture, from its geographical and chronological location, through its cultural and archaeological significance to its plastic and technological production, highlighting its iconographic richness, abundant, and of great aesthetic value, of religious, quotidian and ritual origin. This first section is already complemented with general notions of pre-Columbian Andean design, their semiotics, language, symbolism, and their worldview are exposed.

Secondly, the fundamentals about editorial design: format, space, text and image, balance and harmony, reticule, typography, composition, color and its terminology, hierarchies and photography, which are expanded and employed in subsequent instances. Similarly, at this time, concepts are incorporated about different elements of basic design, such as: shape, size, structure, direction, space, texture and color.

Finally, the last chapter is exclusively devoted to the design process itself, in which an individual analysis of five photographs selected according to the complexity of the shape and its possible significance, including decorative, worship and utilities objects with anthropomorphic, anthrop zoomorphic and geometric figures, is developed.

The content of this research ends with recommendations and conclusions, and personal criteria, intended to be considered in the future for those interested in similar studies.

## **KEYWORDS**

Editorial Design, Pre-Columbian Iconography, Cultural Anthropology, National Identity, Pre-Columbian History, Pre-Columbian Icons, Iconographic Design, Culture Tolita.



## INDICE

PORTADA.....	1
RESUMEN .....	2
ABSTRACT .....	3
INDICE .....	4
DEDICATORIA.....	11
AGRADECIMIENTOS .....	12
INTRODUCCIÓN .....	13
CAPITULO I .....	14
1.- ANTECEDENTES HISTÓRICO - CULTURALES .....	14
2.- LA CULTURA TOLITA .....	15
2.1.- SITUACIÓN GEOGRÁFICA.....	15
2.2.- ECOSISTEMA .....	16
2.3.- IMPORTANCIA ARQUEOLÓGICA .....	17
2.4.-TEORÍAS SOBRE EL ORIGEN DE LA CULTURA TOLITA .....	18
2.5.- EVIDENCIAS DEL PERIODO FORMATIVO EN LA TOLITA.....	19
2.6.- FASES DE LA CULTURA TOLITA .....	20
2.6.1.- LA FASE TOLITA TEMPRANO .....	20
2.6.2.- LA ETAPA DE TRANSICIÓN .....	20



2.6.3.- LA ETAPA TOLITA CLÁSICO .....	21
2.6.4.- LA ETAPA TOLITA TARDÍO .....	22
2.7.- LAS TOLAS: ESPACIO Y FUNCIÓN .....	22
2.8.- ICONOGRAFÍA.....	23
2.9.- CARACTERÍSTICAS ESTÉTICAS Y ESTILÍSTICAS .....	25
2.10.- CATEGORÍAS REPRESENTADAS .....	27
2.10.1.- REPRESENTACIONES MITOLÓGICAS FANTÁSTICAS .....	27
2.10.2.- ESCULTURAS HUMANAS Y MÍTICAS .....	30
2.10.3.- ESCENAS COTIDIANAS CON PERSONAJES HUMANOS ORDINARIOS .....	31
2.10.4.- FIGURAS HUMANAS EN POSES ESTÁTICAS Y ESTEREOTIPADAS	32
2.10.5.- INDIVIDUOS QUE PRESENTAN PATOGRAFIAS O DEFECTOS CONGÉNITOS.....	32
2.11.- POSIBLES SIGNIFICADOS.....	32
2.12.- RELACIONES INTERCULTURALES .....	34
2.13.- EL SER HUMANO .....	36
2.14.- RELIGIÓN.....	37
2.15.- VIDA COTIDIANA.....	38
2.16.- TECNOLOGÍA .....	40
2.16.1.- ALFARERIA.....	40
2.16.2.- METALURGIA .....	41
2.17.- ESCULTURA .....	44
2.17.1.- PIEDRA .....	44



2.17.2.- CONCHA .....	45
2.17.3.- CUERNO .....	45
2.17.4.- HUESO .....	45
2.17.5.- MADERA .....	46
2.18.- NAVEGACIÓN .....	47
3.- INTRODUCCIÓN AL DISEÑO ANDINO PRECOLOMBINO .....	47
4.- SEMIÓTICA DEL DISEÑO ANDINO PRECOLOMBINO.....	48
4.1.- EL LENGUAJE.....	49
4.1.1.- LENGUAJE VISUAL .....	49
4.1.2.- LENGUAJE PLÁSTICO .....	50
4.1.3.- LENGUAJE SIMBÓLICO .....	50
4.2.- LA COMPOSICIÓN.....	50
4.3.- EL SIMBOLISMO .....	51
4.3.1.- COSMOVISIÓN .....	51
4.3.2.- COSMOGONÍA.....	51
4.3.3.- COSMOLOGÍA .....	51
4.4.- CRUZ ANDINA .....	53
CAPITULO II .....	55
1.- DISEÑO EDITORIAL.....	55
1.1.- FORMATO .....	55
1.2.- ESPACIO .....	55
1.3.- TEXTO E IMAGEN .....	56



1.4.- EQUILIBRIO Y ARMONÍA .....	57
1.5.- RETÍCULA .....	57
1.6.- TIPOGRAFÍA .....	58
1.7.- COMPOSICIÓN .....	59
1.8.- COLOR .....	61
1.8.1.- TERMINOLOGIA DEL COLOR.....	62
1.9 JERARQUÍAS .....	63
1.10 FOTOGRAFÍA.....	63
2.- DISEÑO BÁSICO.....	64
2.1.- ELEMENTOS DE DISEÑO .....	64
2.1.1.- FORMA.....	64
2.1.2.- TAMAÑO .....	65
2.1.3.- ESTRUCTURA .....	65
2.1.4.- DIRECCIÓN.....	66
2.1.5.- ESPACIO.....	66
2.1.6.- TEXTURA.....	67
2.1.7.- COLOR.....	67
CAPITULO III .....	68
HOMOLOGOS .....	68
ANÁLISIS DE LA FORMA .....	72
1.- PROCESO DE DISEÑO.....	77
1.1.- DISEÑO EDITORIAL .....	77



1.1.1.- FORMATO.....	77
1.1.2 RETÍCULA .....	78
1.1.3 TIPOGRAFÍA Y JERARQUÍAS .....	79
1.1.4.- CROMÁTICA .....	82
2.- PORTADA CAPÍTULOS.....	83
3.- PORTADA Y CONTRAPORTADA .....	85
CONCLUSIONES.....	87
RECOMENDACIONES .....	88
BIBLIOGRAFÍA .....	89





Yo, Juan Sebastián Astudillo Ortiz, autor de la tesis "DISEÑO EDITORIAL BASADO EN EL ANÁLISIS ICONOGRÁFICO DE LA CULTURA TOLITA", reconozco y acepto el derecho de la Universidad de Cuenca, en base al Art. 5 literal c) de su Reglamento de Propiedad Intelectual, de publicar este trabajo por cualquier medio conocido o por conocer, al ser este requisito para la obtención de mi título de Diseñador Gráfico. El uso que la Universidad de Cuenca hiciere de este trabajo, no implicará afección alguna de mis derechos morales o patrimoniales como autor.

Cuenca, 30 de Septiembre del 2013



Juan Sebastián Astudillo Ortiz  
0302093224

---

*Cuenca Patrimonio Cultural de la Humanidad. Resolución de la UNESCO del 1 de diciembre de 1999*

Av. 12 de Abril, Ciudadela Universitaria, Teléfono: 405 1000, Ext.: 1311, 1312, 1316

e-mail [cdjbv@ucuenca.edu.ec](mailto:cdjbv@ucuenca.edu.ec) casilla No. 1103

Cuenca - Ecuador



Yo, Juan Sebastián Astudillo Ortiz, autor de la tesis "DISEÑO EDITORIAL BASADO EN EL ANÁLISIS ICONOGRÁFICO DE LA CULTURA TOLITA", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor/a.

Cuenca, 30 de Septiembre del 2013



Juan Sebastián Astudillo Ortiz.  
0302093224

---

*Cuenca Patrimonio Cultural de la Humanidad. Resolución de la UNESCO del 1 de diciembre de 1999*

Av. 12 de Abril, Ciudadela Universitaria, Teléfono: 405 1000, Ext.: 1311, 1312, 1316  
e-mail [cdjbv@ucuenca.edu.ec](mailto:cdjbv@ucuenca.edu.ec) casilla No. 1103  
Cuenca - Ecuador



## **DEDICATORIA**

A mis padres, por el sustento material y espiritual que fortalecen día a día mis esfuerzos y entusiasmos, mis logros y proyectos. Por ese amor incondicional que trasciende al tiempo y al espacio, para convertirse en el pilar fundamental sobre el que se edifica mi existencia.

El autor.



## **AGRADECIMIENTOS**

A la Universidad de Cuenca, a la Facultad de Artes y a la Escuela de Diseño, por su aval académico en mi formación profesional. A mis maestros y tutores, por haber consolidado en mí, la vocación por el diseño, el arte y el conocimiento. A mis compañeros de aula, por las vivencias compartidas, en este esfuerzo individual y colectivo. Al Diseñador Gráfico Carlos Fernando Cruz Curco, quien ha ejercido la tutoría de la presente investigación con la mejor predisposición personal y una excelente asesoría científica y técnica.

El autor.



## INTRODUCCIÓN

El hombre crea y representa imágenes por la necesidad de comunicar. La humanidad entera usa imágenes como forma de comunicación. El mundo sagrado y religioso precolombino se materializa a través de la iconografía que relaciona el mundo de las fuerzas sobrenaturales con los acontecimientos de la vida cotidiana. La iconografía de la Cultura Tolita es una de las manifestaciones artísticas más ricas de la época precolombina. Esta vasta muestra de arte producida básicamente con fines rituales y ceremoniales durante el auge de la época clásica de la Tolita, constituye la materia prima fundamental del presente trabajo, de ahí que se ha dedicado el primer capítulo casi enteramente, a su análisis histórico, geográfico, ecológico, antropológico, arqueológico, tecnológico y en especial, estético y semiótico, con el propósito de identificar y reconocer los rasgos principales de una iconografía, de gran elegancia plástica, de un marcado realismo en las representaciones y de un gran poder simbólico.

Un complemento teórico indispensable en el primer capítulo es una introducción al diseño andino precolombino y una aproximación a la semiótica del mismo, como una manera de adscribir a ese universo del área septentrional andina, en el que floreciera durante cuatro milenios el Período Formativo, la producción artística de la Tolita y en aras también, de la supuesta afinidad ideológica con los vecinos y de las mutuas influencias en las tendencias estilísticas. Dentro del tratamiento de la semiótica se considera al lenguaje como el medio a través del cual se transmiten las representaciones y la composición del diseño andino precolombino, canales que expresan por su cuenta, la particular cosmovisión andina.

Como una consecuencia natural del estudio de la iconografía precolombina de La Tolita, aparece el proceso mismo del diseño editorial inicialmente propuesto como una aplicación práctica del análisis de las formas y de los conceptos en cuestión, cuyo contenido está expuesto en especial, en el tercer capítulo; aunque, las nociones generales sobre diseño editorial y diseño básico, se enuncian de manera somera, en segundo capítulo.

Al final se vierten algunas opiniones, a manera de conclusiones y recomendaciones, para futuras investigaciones sobre este apasionante mundo del pasado andino remoto.

## CAPITULO I

### 1.- ANTECEDENTES HISTÓRICO - CULTURALES

La historia de la humanidad se edifica sobre la base de expresiones culturales diversas y básicas, específicas y generales. Dentro de ellas el ícono adquiere una connotación fundamental, indispensable en el proceso de la comunicación colectiva.

Desde que la humanidad se hizo cargo del mundo se usan las imágenes como forma de comunicación. “Los primeros ejemplos se encuentran ya en las cavernas, como las enormes pinturas de las Cuevas de Lascaux en Francia, datadas entre los años 15.000 y 10.000 a C...” (Marshall & Meachem, 2010, pág. 9). Fig.1



Fig.1 Parte de la famosa “Escena del Pozo” de la cueva de Lascaux - Francia

El hombre crea o representa signos, símbolos, íconos y demás arbitrios, por la necesidad de comunicar algo a sus semejantes. Estas imágenes se vuelven útiles cuando su concepción ideológica, estética y semiológica es acertada; es decir, susceptible de ser aprehendida por un conglomerado social realmente significativo.



“La representación icónica es el empleo de imágenes para encontrar, reconocer, aprender y recordar ciertas acciones, objetos y conceptos”. (Lidwell, Holden, & Jill, 2011, pág. 132).

Belting, (citado por Miguel Angel Rivera Fellner en su tesis “Identidad y Patrimonio Arqueológico” pág. 120, 2012) considera que cualquier imagen sólo es posible a través de un medio de representación, el cual puede ser la mente y la memoria de un sujeto, o una pintura o un objeto cualquiera. Cada objeto, en este sentido, debe ser considerado como imagen ya que en sí mismo constituye el medio de transmisión y el contenido de ésta.

## **2.- LA CULTURA TOLITA**

### **2.1.- SITUACIÓN GEOGRÁFICA**

Con el nombre de La Tolita o Tumaco-Tolita, como lo denominan algunos autores, se conoce al conjunto homogéneo de vestigios precolombinos que se encuentran desde la desembocadura del Río Saija en Colombia hasta la bahía de San Mateo en Esmeraldas, Ecuador. Se trata, pues de un área cultural que abarca cerca de 500 km de franja costanera y el sitio arqueológico más importante de este conjunto está situado en la Isla de La Tolita, ubicada en la desembocadura del Río Santiago, en la Provincia de Esmeraldas. (Valdez, pág. 10) Fig.02



Fig.2 La Tolita, Esmeraldas - Ecuador.

La Tolita-Tumaco es el nombre genérico de la fase arqueológica que identifica a una formación social que floreció entre el 600 a.C. y 400 d.C. (Valdez & Diego, Signos Amerindios, 1992, pág. 135)

## **2.2.- ECOSISTEMA**

La Tolita se encuentra entre dos medios ecológicos complementarios: el manglar costanero y el bosque tropical húmedo. Su clima es temperado gracias a las brisas marinas: la temperatura durante el día es de 26 °C y de 21 °C en la noche. La pluviometría anual de la zona oscila entre 1.600 y 2.000 mm. (Valdez, Proyecto Arqueológico "La Tolita", pág. 10)

Dado el complemento ecológico, la fauna y flora de la región son muy ricas. En los manglares vive una gran variedad de crustáceos, pequeños mamíferos, aves y algunas especies de peces. En el bosque tropical abundan plantas y animales. El





mar complementa la riqueza fluvial y terrestre del medio, todos con un gran potencial de recursos alimenticios. (Valdez, Proyecto Arqueológico "La Tolita", pág. 11)

### **2.3.- IMPORTANCIA ARQUEOLÓGICA**

Las investigaciones realizadas sugieren que esta área fue el dominio de un importante centro ceremonial ubicado sobre una pequeña isla en la desembocadura del Río Santiago, al norte de Esmeraldas. De este sitio provienen muestras significativas de arte escultórico realizadas en cerámica y hueso, así como las piezas más finas de orfebrería precolombina que se hayan encontrado en Ecuador. (Valdez & Diego, Signos Amerindios, 1992, pág. 135)

En el área se evidencian sitios arqueológicos diversos: Mate, Ostiones, Lagarto, Tolita de los Ruanos y la Fortuna, entre otros. Sin embargo, las características especiales encontradas en la Tolita hacen de ésta el yacimiento arqueológico más notable. (Valdez, Proyecto Arqueológico "La Tolita", pág. 11)

El área del poblado prehispánico abarca una extensión superior a 1 Km<sup>2</sup>. En ella se encuentran dispersos aproximadamente cuarenta montículos artificiales o "Tolas" de diverso tamaño. Una característica distintiva de la Tolita es la inmensa cantidad de entierros humanos que se han encontrado. En las últimas décadas se han sacado de manera clandestina muchas veces, miles de esqueletos, con o sin ajuar funerario. Muchas de estas tumbas contienen objetos de cerámica de excepcional calidad, orfebrería en oro, platino y cobre, adornos corporales de diversos materiales (esmeralda, cuarzo, obsidiana, etc. (Valdez, Proyecto Arqueológico "La Tolita", pág. 11)



## **2.4.-TEORÍAS SOBRE EL ORIGEN DE LA CULTURA TOLITA**

La tesis más común sobre el origen de la Cultura Tolita postula que un grupo venido de Centroamérica se estableció en el área trayendo con él sus costumbres y tradiciones mesoamericanas. Se supuso también que la isla tuvo una función eminentemente ceremonial por las miles de figurillas de cerámica, oro y hueso; por los múltiples objetos, que aparentemente no tenían un destino funcional y por las innumerables tumbas y decenas de tolas. Del mismo modo, se sugirió que el poblado estuvo dedicado a una intensa producción alfarera, dada la abundancia de moldes cerámicos y en general, de tiestos que se encuentran por doquier. Finalmente, se habló de una práctica especializada en escultura, debido a la frecuencia de muestras de hueso, piedra y madera talladas con arte; por lo que se cree que la Tolita, congregó un gran número de artesanos especializados en la producción de artículos necesarios para la vida ritual de la comunidad. (Valdez, Proyecto Arqueológico "La Tolita", pág. 12)

Durante muchos años se pensó que la riqueza plástica de estas manifestaciones era el resultado de una migración mesoamericana a la región; sin embargo, estudios realizados, tanto en Ecuador, como en Colombia, sostienen que la verdadera fuente del resplandor sociocultural fue el surgimiento temprano de señoríos que desarrollaron los conceptos ideológicos y artísticos de la tradición Chorrera (1.300 a.C.) (Bischof, 1975) (Valdez & Diego, Signos Amerindios, 1992, pág. 135)

No cabe duda también, que, los contactos constantes que mantuvieron los pueblos de la costa pacífica provocaron influencias mutuas en las tendencias estilísticas. Fig.3 De ahí que, la similitud que se aprecia en la cultura material de los yacimientos de la costa norte del Ecuador, con las manifestaciones culturales del occidente de México y ciertas partes de Mesoamérica, se debe básicamente a una afinidad ideológica entre grupos que tenían un mismo grado de desarrollo sociocultural y que mantenían contactos entre sí. (Valdez & Diego, Signos Amerindios, 1992, pág. 136)



Fig.3 Artículos procedentes de varias ecologías llegaban a la isla por el río Santiago. Autor: Ontaneda, Santiago

## **2.5.- EVIDENCIAS DEL PERIODO FORMATIVO EN LA TOLITA**

El Período Formativo es una etapa de desarrollo cultural que comienza en el área septentrional andina (Ecuador, parte del sur de Colombia y extremo norte del Perú) HACIA 4.000 a.C. y que termina alrededor del 300 a.C. Tradicionalmente se lo divide en dos fases: Formativo Temprano (4.000 – 1.800 a.C.) y Formativo Tardío (1.800 – 300 a.C.) (Valdez, Proyecto Arqueológico "La Tolita", pág. 12)

La producción de los antiguos artesanos de Esmeraldas se integra al horizonte artístico del Formativo Tardío (probablemente desde el año 1.000 a.C.) con la cerámica de las Fases Tachina, La Tolita Temprano, Mafa y Herradura. No se puede dejar de reconocer en la cerámica de estas fases la ascendencia común con la tradición alfarera del territorio colombiano de El Chocó, Calima y Quimbaya. (Valdez & Diego, Signos Amerindios, 1992, pág. 136)

El horizonte artístico de la Tolita propiamente dicha, surge hacia el 200 a.C. con la etapa denominada Tolita Clásico, que coincide con el auge del centro ceremonial establecido en el sitio. La influencia sociocultural de este centro sobre el área circundante dura aproximadamente 500 años y decae hacia el 350 d.C. en que es

abandonado, dando paso a manifestaciones culturales posteriores de menor calidad artística. (Valdez & Diego, Signos Amerindios, 1992, pág. 136)

## **2.6.- FASES DE LA CULTURA TOLITA**

Los resultados de las excavaciones han permitido reconocer cuatro etapas de desarrollo cultural: Tolita Temprano, Etapa de Transición, Tolita Clásico y Tolita Tardío. (Ontaneda, 2010, pág. 137)

### **2.6.1.- LA FASE TOLITA TEMPRANO**

Arranca desde los últimos tiempos del Período Formativo Tardío y sienta las bases en apenas un par de siglos (entre 600 y 400 a.C.) de lo que posteriormente serán las manifestaciones culturales que caracterizan a esta cultura. Estas son el resultado de una continuidad cultural evidenciada con las expresiones cerámicas de Chorrera, en cuanto a forma, decoración y estilo. (Ontaneda, 2010, pág. 137) Fig.4



Fig.4 Alcarranza elipsoidal con decoración simbólica incisa. Cerámica bicroma pulida. Tolita Temprano.

### **2.6.2.- LA ETAPA DE TRANSICIÓN**

Que se da entre el 400 y 200 a.C. es una época con cambios significativos: la principal innovación consistió en rellenar los pantanos para asentarse sobre terrenos secos, dándose un notable incremento de la población. En esta fase los objetos de culto adquieren mayor importancia ritual, produciéndose además, un crecimiento en

la producción de adornos corporales y lo más importante, se consolida el uso de metales. (Ontaneda, 2010, pág. 138) Fig.5



Fig.5 Figurilla masculina sedente. Cerámica hueca moldeada, engobe gris. Etapa de transición.

### 2.6.3.- LA ETAPA TOLITA CLÁSICO

Que dura aproximadamente tres siglos (200 a.C. Y 90 d. C.) y coincide con el inicio de nuestra era. Se produce el auge del desarrollo cultural y consolida a la Isla de La Tolita como el gran centro ceremonial de importancia regional. Se construyen montículos artificiales y el núcleo del lugar crece hasta abarcar un área de aproximadamente 1 km<sup>2</sup>. Su población se torna más densa, por ello la gran cantidad de restos arqueológicos y millares de enterramientos encontrados. (Ontaneda, 2010, pág. 139) Fig.6



Fig.6 Cabeza característica de la etapa clásica. Rostro y orejas muestran huellas de pintura roja pulida.

#### 2.6.4.- LA ETAPA TOLITA TARDÍO

Entre el 90 y 400 d.C. El asentamiento alcanzó su máxima extensión (2 Km<sup>2</sup> y unos 5000 habitantes) . Por el incremento demográfico se rellenaron las ciénagas fronterizas, se ampliaron y construyeron nuevas tolas y se anexaron nuevas zonas para ser usadas como cementerios. En ellos el ajuar funerario tiende a ser menor que el de las etapas anteriores; pues, la cerámica pierde refinamiento, se la fabrica en molde y por ello empobrece el detalle y el diseño de vasijas y figurillas.

(Ontaneda, 2010, pág. 139) Fig.7



Fig.7 Molde de una figurilla. Cerámica modelada. Tolita tardío.

#### 2.7.- LAS TOLAS: ESPACIO Y FUNCIÓN

El lugar estaba compuesto por suntuosos templos colocados sobre montículos artificiales que tenían una altura de hasta siete metros. Los constructores de tolas manejaban no solo el conocimiento que implicaba edificar estas obras, sino que también eran conscientes del significado simbólico de su diseño y ubicación, pues su orientación este-oeste tenía relación con los movimientos del sol, lo que hacía que su función estuviera íntimamente relacionada a la actividad ritual. (Ontaneda, 2010, pág. 140)



Estos montículos artificiales o tolas estaban distribuidos de tal manera que conforman amplios espacios públicos aptos para la celebración de grandes festividades, manifestaciones rituales, presididas por sacerdotes y chamanes, relacionadas con ritos de iniciación, cultos de fertilidad, mitos de origen, sacrificios rituales, prácticas mortuorias. Para ello, los líderes religiosos se adornaban con máscaras y otros objetos imbuídos de atributos simbólicos, que, a su vez, les conferían poder y autoridad. (Ontaneda, 2010, pág. 140)

## 2.8.- ICONOGRAFÍA

El mundo sagrado y religioso de la Tolita está presente en sus manifestaciones materiales, a través de una Iconografía que intenta relacionar el mundo de las fuerzas sobrenaturales con los acontecimientos de la vida cotidiana. Estas fuerzas sobrenaturales están representadas por los seres que dominan los tres reinos del mundo real; es decir por los animales, más poderosos del aire-cielo (águila harpía, murciélago, búho) y del agua (caimán) Fig.8 los cuales fueron elevados a la categoría de dioses. (Ontaneda, 2010, pág. 142)



Fig.8 Caimán mítico con cuatro ojos. Animal divinizado representa la fuerza del elemento agua.



Las esculturas antro-po-zoomorfas son representaciones humanizadas de las deidades. Animales cuya elaboración tenía como propósito servir de ícono religioso y social. (Ontaneda, 2010, pág. 142)

En sus representaciones iconográficas la Cultura Tolita ha plasmado en diversos materiales aspectos muy variados de su vida cotidiana y ritual. La Tolita representó con lujo de detalles aspectos tan variados de su arquitectura, vida familiar, prácticas rituales, etc. La iconografía de la Tolita es una de las manifestaciones artísticas más ricas de la época precolombina. La plástica de la etapa clásica, refleja con agudo realismo una concepción marcadamente naturalista de la vida. (Valdez, Proyecto Arqueológico "La Tolita", pág. 60)

La iconografía de las diferentes etapas es muy rica, expresándose tanto en las estatuillas como en los motivos decorativos. La tradición de figurillas, que viene desde la época formativa alcanza en el clásico su máxima expresión, permitiendo inferir múltiples aspectos de la vida cotidiana. (Valdez, Proyecto Arqueológico "La Tolita", pág. 60)

La interpretación de la iconografía es un método usualmente empleado por la arqueología para completar la trayectoria cultural de una sociedad pretérita. Los temas y elementos característicos de la imagería reflejan instancias específicas del comportamiento social que trascienden el plano material y reflejan su ideología, a veces diferenciando o confundiendo, lo sagrado y lo profano. (Valdez, Proyecto Arqueológico "La Tolita", pág. 60)

La temática iconográfica, el dominio de la forma, del volumen, el movimiento y la armonía anatómica, nacen de las figuras antropomorfas y zoomorfas, una de las expresiones más relevantes de la escultura precolombina en el Ecuador. (Valdez & Diego, Signos Amerindios, 1992, pág. 137)

Los temas iconográficos más comunes son: felinos, aves, peces y figuras humanas en diversas actitudes. Reflejan así una rica simbología que hace continua referencia



a la fertilidad. Esta simbología posiblemente sirvió también como un poderoso mecanismo de transmisión de valores culturales que aseguraban la estabilidad del sistema social. (Valdez, Proyecto Arqueológico "La Tolita")

## **2.9.- CARACTERÍSTICAS ESTÉTICAS Y ESTILÍSTICAS**

La elegancia plástica de las formas, el marcado realismo en la representación temática y la fuerza de los símbolos, son quizá las tres características primordiales del arte tolita. (Valdez & Diego, Signos Amerindios, 1992, pág. 136) Fig.9



Fig.9 Cabeza de caimán estilizada. Cerámica hueca.

La pureza de sus líneas obedece a la combinación de rasgos tecnológicos y estilísticos. (Valdez & Diego, Signos Amerindios, 1992, pág. 136)

La tradición de seleccionar y preparar la arcilla fina con desgrasantes homogéneos es una de las características que le dan unidad a la alfarería tolita. Otra es el modelado de formas bien proporcionadas y además bien pulidas. (Valdez & Diego, Signos Amerindios, 1992, pág. 136)



De los vivos engobes blancos, rojos o bayos quedan solo fugaces elementos sugestivos de la antigua cromática. La conservación actual presenta una superficie gris áspera que le da cierta uniformidad armónica al conjunto cerámico. De la decoración pintada subsisten igualmente raros vestigios: la bicromía blanco sobre rojo predomina. Restos de pigmentos verdes, amarillos, rojos y anaranjados son la única evidencia de la frágil pintura post cocción que caracteriza a ciertas piezas. (Valdez & Diego, Signos Amerindios, 1992, pág. 136)

La decoración plástica presenta sin embargo, varios motivos geométricos impresos, elementos de pastillaje modelados sobre las paredes, al igual que elementos moldeados aparte e integrados al objeto. (Valdez & Diego, Signos Amerindios, 1992, pág. 136)

Se aprecia en el conjunto una técnica depurada y uniforme, con variaciones relacionadas a la función del objeto. Las formas son prácticamente las mismas sobre la totalidad del territorio, reflejando funciones similares dentro de la vida aldeana general de la región. (Valdez & Diego, Signos Amerindios, 1992, pág. 137)

Entre los artefactos cerámicos no ordinarios abundan los que aparentemente no tienen una simple función utilitaria. Se destacan las mascarar, sellos y plaquetas con motivos impresos. Los tres tipos están relacionados al engalanamiento personal o bien, sirvieron para asumir ritualmente otra personalidad. (Valdez & Diego, Signos Amerindios, 1992, pág. 137)

La decoración presente, tanto en los recipientes como en las máscaras y sellos se componen básicamente de códigos y símbolos cosmogónicos que reflejan la complejidad ideológica de esos tiempos. (Valdez & Diego, Signos Amerindios, 1992, pág. 137)

La unidad cultural se ve sobre todo en las representaciones humanas que caracterizan a la imaginería tolita. En la Tolita la silueta humana cobra vida rompiendo con la tradicional pose estática, se libera el cuerpo al movimiento realista



de las formas y adquiere una profundidad tridimensional equilibrada. Para lograr esto, se innovan y se combinan dos tradiciones tecnológicas de fabricación. (Valdez & Diego, Signos Amerindios, 1992, pág. 137)

La mayoría de estatuillas son parcialmente moldeadas. La parte frontal de la cara o la totalidad del torso, salen de un molde finamente esculpido. Especial cuidado se da a la definición y proporción de las extremidades, de la vestimenta y de los ornamentos que caracterizan a los personajes. La expresión y la actitud del rostro cambian para categorizar al individuo, según su rango o posición social. (Valdez & Diego, Signos Amerindios, 1992, pág. 137)

## **2.10.- CATEGORÍAS REPRESENTADAS**

La temática de las estatuillas es muy variada, confundiéndose hombres, animales y seres míticos en contextos desconocidos. Una clasificación sintética permite identificar cinco categorías en las que se expresa: la visión del hombre, su sitio en el mundo y las fuerzas que los dominan. (Valdez & Diego, Signos Amerindios, 1992, pág. 137)

### **2.10.1.- REPRESENTACIONES MITOLÓGICAS FANTÁSTICAS**

Componen el panteón sagrado de la sociedad Tolita. Destaca en primer término el jaguar como símbolo de fuerza onnipotente (poses agresivas). Le siguen en importancia iconográfica el águila, la serpiente, el caimán, el murciélago, el búho y el tiburón. Todos estos animales encarnan la energía vital que reina en el aire, en el agua y en la tierra. En tercer lugar aparecen los animales secundarios que son a menudo representados en contextos rituales con atributos propios del ser humano. Destacan: simios, zarigüeyas, coatís, loros, palomas, pavas de monte, perros y peces (fuente alimenticia con alguna significación en el mundo simbólico). (Valdez & Diego, Signos Amerindios, 1992, pág. 138)



Jaguar\* Autor: Molyneux, Lydia



Aguila\* Autor: Bullard, Arturo



Serpiente\* Autor: Schristia



Caimán\* Autor: Senges, Kobe



Murciélago\* Autor: Fogden, Patricia



Búho\* Autor: Aurora133



Tiburón\* Autor: Probst, George

### 2.10.2.- ESCULTURAS HUMANAS Y MÍTICAS

Son figuras modeladas íntegramente en redondo con especial énfasis en el detalle de los rasgos físicos y en los adornos corporales. Surgen así representaciones vívidas de sacerdotes, caciques, brujos, danzantes y quizá hasta guerreros. Fig.10 Detentan atributos específicos de un rango o rol social. Parecen ser personajes prominentes de la sociedad Tolita. (Valdez & Diego, Signos Amerindios, 1992, pág. 138)



Fig.10 Representación en cerámica de personaje mítico vestido de felino.



### 2.10.3.- ESCENAS COTIDIANAS CON PERSONAJES HUMANOS ORDINARIOS

Que reflejan varias facetas de la vida en la sociedad de la Tolita. Constituyen un documento etnográfico que muestra a varios personajes realizando actos diversos: escenas familiares, amantes, figuras maternas, ritos de iniciación, ancianos de ambos sexos, parejas realizando actividades domésticas, grupos de artesanos, músicos, bogadores de canoa con pasajeros, personajes sentados en el patio o en el interior de casas o templos, individuos con instrumentos para el consumo de drogas sicotrópicas, otros en aparente trance alucinógeno, figuras eróticas de ambos sexos intercambiando caricias o copulando (el arte erótico es casi exclusivo de la fase Tolita-Tumaco). Fig.11 Existen tres tipos de representaciones sexuales: esculturas tridimensionales con amantes, plaquetas con una pareja acoplándose y/o acompañada por un niño y apliques representando a una pareja abrazada amorosamente (mangos). También hay representaciones fálicas de animales: felinos, zarigüeyas, simios. El simbolismo erótico fue un elemento importante dentro de la ideología Tolita. (Valdez & Diego, Signos Amerindios, 1992, pág. 138)



Fig.11 Ritual festivo en el que participan músicos y danzantes, ubicados en la plataforma de un montículo. Autor: Ontaneda, Santiago

#### 2.10.4.- FIGURAS HUMANAS EN POSES ESTÁTICAS Y ESTEREOTIPADAS

Con o sin atavíos ceremoniales o de rango. Aquí están la gran mayoría de figurillas humanas características de esta fase. Representan las diversas castas idealizadas de acuerdo a una jerarquía. Están fabricadas en molde y se diferencian por la configuración de la cabeza, la expresión del rostro, la vestimenta o algún atributo específico. (Valdez & Diego, Signos Amerindios, 1992, pág. 138) Fig.12



Fig.12 Prisionero. Placa con representación de rito de pubertad o sacrificio.

#### 2.10.5.- INDIVIDUOS QUE PRESENTAN PATOGRAFIAS O DEFECTOS CONGÉNITOS

Como enanos, jorobados, hemipléjicos, labio leporino, leishmaniasis . También destacan las cabezas humanas con rictus de muerte, la boca abierta y la lengua colgada, ojos cerrados o abismalmente abiertos, con decoraciones que sugieren tatuajes o escarificaciones. (Valdez & Diego, Signos Amerindios, 1992, pág. 138)

#### 2.11.- POSIBLES SIGNIFICADOS

El contexto cultural en que fueron empleadas las estatuillas es, en gran proporción desconocido. Muchos objetos tuvieron como finalidad última, el ser depositados junto a personajes prominentes, como ajuares funerarios y en vida de sus propietarios les



servían como elementos de distinción social. Fig.13 El gran número de sepulturas de individuos sin ofrendas de ningún tipo, sugieren que las artesanías de calidad estaban destinadas a una élite. Ciertas esculturas diversas fueron también utilizadas en contextos cotidianos (fragmentos en basurales domésticos y en áreas comunitarias). (Valdez & Diego, Signos Amerindios, 1992, pág. 139)



Fig.13 Acto fúnebre en el cual el difunto (personaje de rango) es trasladado a su lugar de entierro. Autor: Ontaneda, Santiago

La tradición escultórica tuvo aparentemente una misma carga ideológica y en general fue ejecutada por artesanos especializados que compartían las mismas pautas y normas. Son estas pautas las que le dan a la cerámica de la Tolita personalidad y un estilo inconfundible: el énfasis en la proporción anatómica, la importancia de la actitud y la fuerza del movimiento; cualidades que contrastan con la rigidez y la estilización simplista de otras fases. (Valdez & Diego, Signos Amerindios, 1992, pág. 140)

La imaginería de la Tolita está llena de símbolos arquetípicos que evocan y transmiten pautas culturales con significados que trascienden a la mera representación física del motivo. Se trata de un sistema complejo de comunicación



que transmite ideas y provoca sentimientos que salen del ámbito cotidiano. La expresión artística sirvió de medio para suministrar a un vasto público heterogéneo la información ideológica básica que entretecía todas las esferas de la actividad social. (Valdez & Diego, Signos Amerindios, 1992, pág. 140)

Dada la fuerza palpable de la ideología simbólica que reina en todas las manifestaciones culturales de la Tolita Clásica se puede suponer que esa fue la principal fuente de poder. El grupo dominante debió ser aquel considerado como el intermediario entre las fuerzas de la naturaleza (dioses) y la comunidad. (Valdez, Proyecto Arqueológico "La Tolita")

## **2.12.- RELACIONES INTERCULTURALES**

Objetos de estilo La Tolita Clásico han sido encontrados en las zonas vecinas, al Norte, Sur y al Este, en las tierras interiores. Se han descubierto elementos La Tolita, sobre todo figurillas, en diversas localidades de Manabí, en asociación con vestigios de las culturas Bahía Fig.14 y Jama Coaque, Fig.15 y más lejos aún, en la costa peruana, en contextos Vicús (Jones 1979, 87, 91). El desplazamiento de objetos producidos en La Tolita (o con estilo La Tolita) implica forzosamente, ya sea la afluencia de gente venida de lejos hacia la isla, ya sea la existencia de contactos a corta y larga distancia con culturas que se interesaban por el sitio. En la isla misma se han encontrado igualmente figurillas pertenecientes a Guangalá, Bahía y Jama Coaque, y otra aún no bien definidas, procedentes del pie de monte esmeraldeño. La ubicación de La Tolita en la desembocadura del río Santiago cerca del océano Pacífico, resulta estratégica para contactos con regiones litorales y con las tierras interiores. La ecología tropical de la zona hace del sitio un punto clave para la adquisición de productos exóticos que no aparecen al Sur de Esmeraldas. Muchos de estos productos se relacionan con los poderes shamanísticos y con la ideología de selva tropical (Lathrap, 1970), que predomina en esta época.



Fig.14 Figurilla sedente representando a un shamán consumiendo sustancias sicotrópicas – Bahía Autor: Valdez, Francisco



Fig.15 Personaje con cofia-máscara, ricamente ataviada y con dos cetros en las manos - Jama-Coaque Autor: Valdez, Francisco

### 2.13.- EL SER HUMANO

Los rasgos somáticos de las figurillas de esta cultura son muy variados, sugiriendo no solo una diversidad de individuos sino también una multiplicidad étnica. En la etapa clásica sobresale un personaje de rasgos muy finos, ojos almendrados, nariz recta y boca fina. Fig.16 En casi todas sus representaciones, el tocado sugiere una marcada deformación craneana, del tipo denominado fronto-occipital o tabular oblicua (Santiana 1949, pág. 119). Paralelamente, aparecen individuos con facciones menos delicadas: nariz ancha, boca abultada y cierto prognatismo. Los ojos almendrados son una característica generalizada en esta etapa. Otros personajes presentan un alargamiento vertical del cráneo, que le da a la cabeza la forma de cuña; pero no se puede establecer con certeza si se trata de otro tipo de deformación, o simplemente de otra modalidad de tocado. (Valdez, Proyecto Arqueológico "La Tolita", pág. 62)



Fig.16 Figurilla. Cerámica moldeada.

Las figurillas muestran igualmente gran variedad de vestimentas y de adornos corporales. En cuanto a la vestimenta lo más común es una faldilla y el pecho descubierto; otra modalidad frecuente es un cubre-sexos en "T" que a veces baja hasta la rodilla. La prenda característica de las dos etapas es un bonete o gorro ceñido que acentúa la deformación craneana. Existen también tocados complicados y vistosos, múltiples atuendos festivos que incluyen trajes de plumas, pieles de

animales, mantos, y una rica variedad de collares y pectorales. (Valdez, Proyecto Arqueológico "La Tolita", pág. 62)

Se ha encontrado, además, un sinnúmero de máscaras de tamaño natural, hechas de materiales tan diversos como cerámica, madera y metales, que debieron ser utilizadas en diversos actos para dar mayor significado al ritual. El uso de adornos metálicos o de piedras vistosas fue también común, como lo atestiguan muchas figurillas con pendientes, argollas o clavos faciales de oro. La pintura corporal o la escarificación, están sugeridas por la decoración incisa o pintada que se encuentra en muchas figurillas; inclusive las pintaderas o sellos de cerámica pueden ser indicios de esta práctica. (Valdez, Proyecto Arqueológico "La Tolita", pág. 62)

## **2.14.- RELIGIÓN**

Entre los personajes más comunes del arte escultórico de La Tolita, destacan los vestidos con pieles de animales, o disfrazados a manera de seres mitológicos. Fig. 17 Las actitudes, gestos y posiciones de estos seres sugieren actividades vinculadas con un rico ritual en el que posiblemente intervinieron también otros personajes con instrumentos musicales, como flautas, rondadores y tambores. (Valdez, Proyecto Arqueológico "La Tolita", pág. 62)



Fig.17 Figurilla representando un personaje disfrazado con máscara de calavera. Cerámica moldeada, pintura roja.



En la iconografía de La Tolita el felino, la serpiente, el caimán, el murciélago y el águila son predominantes, tanto en representaciones realistas como en estilizaciones. Al parecer, éstos simbolizan poderes sobrenaturales; a menudo comparten rasgos antropomorfos que se relacionan directamente con la fertilidad. Su recurrencia es de tal magnitud que tradicionalmente han sido interpretados como los principales integrantes del amplio panteón de La Tolita. La figura mediadora entre estos dioses y el hombre es sin duda alguna el sacerdote o shamán frecuentemente representado; a veces tiene forma humana simple, meditativa o en trance, y suele llevar dos instrumentos probablemente propios a su oficio: el estilete y la caja de llipta. En otras ocasiones aparece ricamente ataviado, mezclándose en él caracteres humanos y zoomorfos, con una actitud desafiante, amenazadora y terrorífica. (Valdez, Proyecto Arqueológico "La Tolita", pág. 63)

Una manifestación de la religión de La Tolita es la representación de las llamadas cabezas-trofeo (Di Capua 1978). Generalmente son de cerámica, con rasgos que denotan el rictus de la muerte. Se caracterizan por ser huecas, con un amplio orificio en la base del cráneo y, a menudo, con dos pequeños huecos que también permiten su uso como colgante. Además, la presencia de centenares de cráneos aislados, en contextos clásicos y tardíos, sugiere la práctica de la decapitación ritual. (Valdez, Proyecto Arqueológico "La Tolita", pág. 63)

## **2.15.- VIDA COTIDIANA**

En el arte cerámico se han plasmado variados episodios de la vida cotidiana de la isla; no sólo a través de figurillas humanas, sino de múltiples objetos que informan sobre aspectos importantes de la sociedad de La Tolita. Así por ejemplo, hay individuos que realizan actividades específicas como hilar, remar, ayudar en partos, tocar música, etc. (Valdez, Proyecto Arqueológico "La Tolita", pág. 63)

La arquitectura es claramente visible en los modelos de casas que se han conservado de la etapa clásica. Fig.18 Por lo general, se trata de construcciones

rectangulares, con la entrada principal en uno de los extremos; las paredes son lisas, casi siempre sin ventanas. El techo es dos aguas, con cumbrero arqueado que le da la forma característica, similar a una silla de montar. Dadas la forma y la apariencia general de las paredes de los modelos arquitectónicos, y la cantidad de huellas de poste, se puede suponer que las viviendas eran de bahareque sobre un armazón de madera. (Valdez, Proyecto Arqueológico "La Tolita", pág. 63)



Fig.18 Maqueta en miniatura que muestra la arquitectura de la época.

La disposición de los montículos dentro del perímetro del asentamiento revela una planificación del uso del espacio. Las viviendas debieron estar dispuestas tanto sobre las tolas como en las zonas aledañas a ellas. (Valdez, Proyecto Arqueológico "La Tolita", pág. 63)

El erotismo está fuertemente ligado a la vida familiar, pero es indudable que también fue importante factor en la vida sacra. La representación de senos, falos, o de relaciones sexuales, no sólo se limita a la especie humana; a menudo se combina con figuras zoomorfas o en recipientes funcionales como platos, cuencos y ollas, apéndices o patas que hacen clara referencia al sexo. Otro tema recurrente de la iconografía es la vejez. Representaciones de ancianos de ambos sexos aparecen tanto en esculturas de cuerpo entero como en máscaras o recipientes antropomorfos. Con rostros muy arrugados, bocas desdentadas y cuerpos flácidos donde sobresale la columna vertebral y los omóplatos. A menudo los cuerpos tienen uno o varios



tumores en la cintura, las muñecas o los tobillos. La figura del viejo probablemente representa un personaje mítico, o ancianos shamanes, que por su avanzada edad eran altamente respetados en la sociedad. La imagen del viejo, al igual que la del enano obeso, tienen antecedentes de la iconografía de la Cultura Tachina del centro de Esmeraldas (Stirling 1963) y (Alcina 1979) lo que demostraría la persistencia y tradición de ciertos elementos míticos desde la etapa Formativo Tardía. (Valdez, Proyecto Arqueológico "La Tolita", pág. 63)

## **2.16.- TECNOLOGÍA**

Entre las artesanías encontradas sobresalen: la alfarería, la orfebrería y la escultura en piedra, concha, madera y hueso. Existen también evidencias indirectas de artesanías tales como cestería, tejidos, trabajos de plumas y peletería, que implican, igualmente, el uso de técnicas específicas y depuradas. El alto grado de refinamiento reflejado por estas actividades, sugiere que fueron realizadas por especialistas. (Valdez, Proyecto Arqueológico "La Tolita", pág. 67)

### **2.16.1.- ALFARERIA**

Tuvo una larga trayectoria anterior a la Cultura Tolita. Los artefactos de cerámica de la etapa Formativo Tardío en la región, muestran ya la delicada elegancia que luego se convierte en uno de los rasgos distintivos de la Etapa Clásica. Los alfareros escogían minuciosamente las arcillas y los materiales antiplásticos, decantando las partículas finas para lograr una pasta de textura homogénea. La cerámica Tolita, originalmente no tenía la superficie áspera; por lo general, todos los objetos recibían un baño de fino engobe, de coloración semejante al de la pasta. Antes de la cocción, aplicaban pintura blanca, roja, ante y negra, fundamentalmente, formando diseños abstractos, o resaltando ciertas características de la forma. En los recipientes se pintaban a menudo diseños geométricos, en la superficie interior o exterior. La cocción parece haber sido realizada en horno abierto con un control relativo de la



temperatura, pues la cerámica, en su mayoría, está parcialmente oxidada. La pintura post-cocción fue así mismo generalizada; a pesar de su fragilidad, subsisten algunos rastros de coloración verde, roja, negra, amarilla, blanca y turquesa. El acabado de superficie incluyó el pulimento de la mayoría de los artefactos, aunque dadas las condiciones poco aptas para su preservación, éste sólo se conserva en muy pocos ejemplares. Las técnicas de decoración incluyen: apliqué, claveteado, grabado inciso y exciso y la pintura negativa. (Valdez, Proyecto Arqueológico "La Tolita", pág. 67)

Además de las figurillas antropomorfas y zoomorfas existen múltiples objetos de carácter no utilitario que pueden haber servido para fines lúdicos o rituales (máscaras, plaquetas, representaciones fálicas, pipas, etc.), entre los utilitarios se deben mencionar los sellos o pintaderas, los torteros o fusayolas, los rallo de distintas formas, en especial, los ictiomorfos. Fig.19 (Valdez, Proyecto Arqueológico "La Tolita", pág. 67)

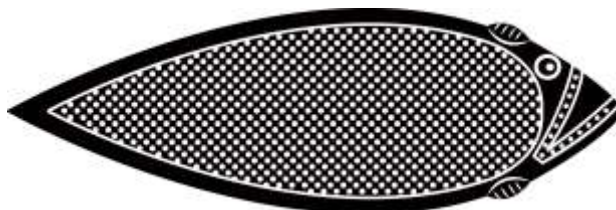


Fig.19 Rallador ictiomorfo. Plaqueta de cerámica con pequeñas piedritas angulosas incrustadas.

#### 2.16.2.- METALURGIA

De todos los trabajos artesanales realizados en la isla, ninguno ha logrado superar en técnica a la orfebrería. La metalurgia aparece tempranamente en el área cultural de La Tolita (Bouchard 1984: 81, 82) , tomando desde su inicio un carácter relevante dentro de las manifestaciones artísticas. Los metales utilizados fueron principalmente el oro, el cobre y el platino. Fig.20 Las fuentes de materia prima se hallan a poca distancia de la isla, en las cabeceras de los ríos Santiago, Cayapas y Onzole. Gracias a los trabajos de Paúl Bergsöe (1936, 1937) se sabe que los orfebres de La

Tolita emplearon diversas técnicas, en su mayoría son bastante simples y combinan el uso del calor y el golpeteo para ablandar el metal. Las más frecuentes son el martillado, el laminado, el forjado, el repujado, el fundido y la soldadura. Técnicas más complicadas incluyen: la fundición en molde, la cera perdida, la filigrana y la mise en couleur o dorado. (Valdez, Proyecto Arqueológico "La Tolita", pág. 69)



Fig.20 Pectoral con figura humana. Láminas de oro y platino repujadas, trenzadas y soldadas.

El trabajo del platino no incluyó su fundición, sino la ingeniosa técnica del conglomerado por fusión (sintering) que consiste en fusionar las partículas de platino en el oro fundido, mediante el calentamiento y martillado alternamente repetidos (Bergsöe 1936). A pesar de la ausencia de aleación, aún se considera a La Tolita como la primera cultura en el mundo que trabajó intencionalmente el platino. (Valdez, Proyecto Arqueológico "La Tolita", pág. 69)

La mayor parte de los objetos de metal son artículos suntuarios, destinados a la ornamentación personal o al uso ritual. Entre los adornos corporales abundan los clavos faciales, las narigueras, los aretes, las orejeras, los bezotes, los pendientes, las cuentas de collar, los brazaletes, las ajorcas, los anillos, los pectorales y petos, las pezoneras, las diademas y penachos, las gargantillas, las incrustaciones dentales, etc. Los artículos de uso ritual incluyen máscaras, Fig.21 figurillas o representaciones antropomorfas y zoomorfas, cajas de llipta, cuencos, cascabeles,

pendientes y aditamentos para vestimentas o para piezas cerámicas. (Valdez, Proyecto Arqueológico "La Tolita", pág. 69)



Fig.21 Máscara funeraria. Láminas de oro trabajadas por martillado y soldadura. Los ojos de platino.

Son escasos los objetos utilitarios, siendo casi todos de cobre o de cobre dorado (ganchos, cinceles, yunques, pinzas, agujas, alfileres y anzuelos). Otra característica importante de la orfebrería de La Tolita es el uso de grapas y alambres para articular y unir diversas partes de un solo objeto. (Valdez, Proyecto Arqueológico "La Tolita", pág. 69)

A menudo se combina la metalurgia con la pedrería. Se han encontrado numerosas estatuillas y adornos corporales que tienen piedras preciosas y semipreciosas, añadidas o engastadas. Las piedras más comunes son la esmeralda, la esmeraldina, el jade o jadeíta, la turquesa, la sodalita, la serpentina, el ágata y también, piedras translúcidas como el cuarzo y la obsidiana. (Valdez, Proyecto Arqueológico "La Tolita", pág. 69)



## **2.17.- ESCULTURA**

A más de la alfarería y la metalurgia, el arte escultórico fue también realizado con maestría en materiales muy variados; hay muestras de piedra, concha, cuerno, hueso y madera. Las técnicas empleadas incluyeron la talla, el grabado, el pulido, el corte por fricción y uso de abrasivos. (Valdez, Proyecto Arqueológico "La Tolita", pág. 69)

### **2.17.1.- PIEDRA**

A pesar de que este material no se encuentra de manera natural en la isla, ni en sus alrededores inmediatos, fue ampliamente utilizado para producir instrumentos de trabajo y adornos corporales de todo género. La isla por su origen geológico, está compuesta por arcillas y otros materiales sedimentarios que no incluyen cantos u otros depósitos pétreos de importancia (Ribadeneira 1941 a). Esto implica que todos los materiales líticos fueron necesariamente traídos por el hombre, sin duda, de las cabeceras de los ríos. En La Tolita abundan los cantos trabajados desde la etapa Formativa, siendo más frecuentes en las ocupaciones posteriores. No hay grandes muestras de piedra tallada para la fabricación de instrumentos de trabajo, por lo general, el simple desbastamiento ha servido para producir filos cortantes o aristas sinuosas. Fig.22 La producción de lascas es abundante, pero son escasas las muestras con retoque intencional. La excepción son algunas de obsidiana o calcedonia, que han sido talladas como puntas de proyectil, perforadores y raspadores. Entre los instrumentos más grandes sobresalen las hachas y los azadones tallados en basalto. El uso de piedras de moler, o metates, fue también muy común. Estos son generalmente ovalados, con fuerte desgaste en uno o en ambos lados. Pequeños cinceles, pulidores, bruñidores, martillos y yunques son muy frecuentes y probablemente constituyeron el instrumental básico de los orfebres; mientras que, para el trabajo de la cerámica, abundan los pulidores de guijarro, con muestras de acentuado desgaste en los extremos. (Valdez, Proyecto Arqueológico "La Tolita", pág. 72)



Fig.22 Instrumento de piedra tallada y pulida.

#### 2.17.2.- CONCHA

Los trabajos en concha se limitan, casi exclusivamente, a la fabricación de adornos corporales, o a la producción de pequeños aditamentos integrados como incrustaciones en esculturas de hueso o madera. A pesar de la importancia concedida por otras culturas a la *Spondylus*, en La Tolita su presencia es escasa. Otros objetos comunes realizados en concha son bezotes y elementos de pendientes u orejeras. (Valdez, Proyecto Arqueológico "La Tolita", pág. 72)

#### 2.17.3.- CUERNO

Existe una buena cantidad de fragmentos de asta de venado, que por su pulimento y desgaste deben haber servido como punzones, bruñidores, o instrumentos para la talla lítica por presión. (Valdez, Proyecto Arqueológico "La Tolita", pág. 74)

#### 2.17.4.- HUESO

La industria ósea es muy variada, tanto en artefactos utilitarios como en representaciones artísticas de la más alta calidad. Entre los primeros abundan las agujas, los alfileres, las espátulas, los estiletes, los canutos, los arpones, los punzones, los cilindros terminados en punta, los inhaladores, etc. Aparecen con frecuencia flautas y cilindros que probablemente sirvieron como instrumentos musicales. En muchos casos, se encuentran figuras grabadas o pequeñas tallas en el extremo no funcional del instrumento, que representan temas rituales como felinos, reptiles o personajes ricamente ataviados. Ciertos inhaladores tienen en el extremo

nasal, la palma de una mano semi-cerrada, tallada con mucha finura. (Valdez, Proyecto Arqueológico "La Tolita", pág. 74)

La escultura en hueso de estatuillas es una de las manifestaciones artísticas más refinadas de la cultura La Tolita. Fig.23 Son diagnósticas de la etapa clásica las representaciones múltiples sobre un hueso largo (por lo general, la parte distal del fémur humano), que incluyen figuras superpuestas de felinos, reptiles y hombres. Otro tema recurrente es el hombre-caimán o el hombre-felino. Las técnicas más utilizadas en el trabajo de hueso fueron la talla, el grabado y el pulido. (Valdez, Proyecto Arqueológico "La Tolita", pág. 74)



Fig.23 Personaje con rasgos característicos del arquetipo humano. Hueso tallado.

#### 2.17.5.- MADERA

Parece obvio suponer que la mayor parte de objetos cotidianos fueron realizados en madera; más, la humedad permanente del subsuelo ha permitido la preservación de sólo algunos vestigios. Al igual que en hueso, existen tanto artefactos utilitarios como objetos rituales. La talla de estatuillas y el grabado en instrumentos también es frecuente. El trabajo de la madera naturalmente incluyó la fabricación de canoas. (Valdez, Proyecto Arqueológico "La Tolita", pág. 74)

## 2.18.- NAVEGACIÓN

Desgraciadamente no se han conservado restos de embarcaciones, pero al juzgar por las representaciones en cerámica fueron muy similares a las que hoy navegan en el mar y los ríos de la región. (Valdez, Proyecto Arqueológico "La Tolita", pág. 74)

Fig.24



Fig.24 Representación en cerámica de embarcación de la etapa clásica.

## 3.- INTRODUCCIÓN AL DISEÑO ANDINO PRECOLOMBINO

El arte es una forma de conocimiento mediante el cual el hombre expresa su concepción del mundo y de la vida. Fig.25 Toda forma de expresión se ve determinada por un lenguaje que se convierte en el instrumento de aprehensión y comprensión de la realidad. En este lenguaje los símbolos se constituyen en las formas valoradas cuyo contenido expresa directa o indirectamente, las concepciones propias sobre los fenómenos de la realidad. Los símbolos, que no se generan aislados, son componentes de sistemas iconológicos ordenados cuya composición ha de partir de una concepción general del espacio y el tiempo. (Zadir Milla, 1991, pág. 2)

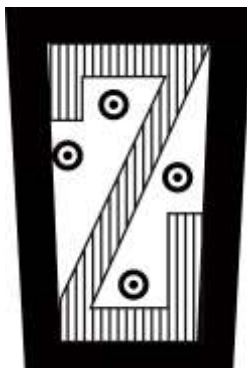


Fig.25 La cruz del sur y el signo de relación de la serpiente bicéfala

Los pueblos andinos constituyeron sociedades organizadas en base a una economía agrícola. Ello conllevó al desarrollo de una ciencia astronómica que permitiera el control de las estaciones y los ciclos naturales. Como consecuencia de la observación del movimiento celeste y del encuentro entre los fenómenos del cielo y de la tierra, se establecen leyes armónicas y nacen las concepciones del ordenamiento cósmico. La interpretación cultural de esta fenomenología dio lugar a una imagen del mundo de cuyo discurso mítico se desprenderán las entidades del simbolismo mágico religioso. El universo del arte precolombino ha mantenido por siglos el principio de esta concepción. (Zadir Milla, 1991, pág. 3)

La sociedad precolombina fue una sociedad agraria, colectivista y tradicional y como tal, su necesidad de comunicación y de integración y su sentido de reciprocidad cósmica, le llevaron al desarrollo de formas de lenguaje comprensibles bajo la lógica de un simbolismo naturalista y geométrico. (Zadir Milla, 1991)

#### **4.- SEMIÓTICA DEL DISEÑO ANDINO PRECOLOMBINO**

La semiótica del diseño andino tiene como objeto definir los aspectos simbólicos que intervienen en los procesos constructivos del diseño, centrándose en su aspecto conceptual: lenguaje, composición y simbolismo. (Zadir Milla, 1991) Fig.26





Fig.26 Diseño modular Chancay.

#### **4.1.- EL LENGUAJE**

Conformado por un universo de signos y símbolos, se estructura a partir de una sintaxis mediante la cual se organiza el discurso visual observando los aspectos denotativos que en él participan y de una semántica que confiere el sentido significante a la connotación de la imagen. En el arte andino todo mensaje visual tiene tres niveles de códigos o lenguajes: (Zadir Milla, 1991, pág. 6)

##### **4.1.1.- LENGUAJE VISUAL**

*Son los aspectos morfológicos y sintácticos de la imagen. (Zadir Milla, 1991, pág. 6)*

*Fig.27*



Fig.27 Lenguaje visual, cruz.

#### 4.1.2.- LENGUAJE PLÁSTICO

Es la concepción estética de las formas, su estilo figurativo o abstracto. (Zadir Milla, 1991, pág. 6) Fig.28

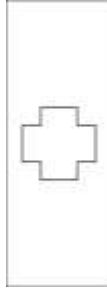


Fig.28 Lenguaje plástico, cruz.

#### 4.1.3.- LENGUAJE SIMBÓLICO

Es la correspondencia entre signo, discurso y contenido, que determinan su carácter representativo, interpretativo o creativo y su forma de expresión visual. (Zadir Milla, 1991, pág. 6) Fig.29



Fig.29 Lenguaje simbólico, cruz andina.

#### 4.2.- LA COMPOSICIÓN

En el ordenamiento del espacio conjugan los aspectos visuales, plásticos y simbólicos (composición simbólica). En ésta las estructuras iconológicas geométricas constituyen el principio de organización de los elementos sobre el plano básico y de construcción de las formas del diseño. (Zadir Milla, 1991, pág. 7)



### **4.3.- EL SIMBOLISMO**

El compendio iconográfico del arte precolombino está comprendido por tres géneros de imágenes: las del mundo real, las del campo de la imaginación (fantásticas y mitológicas) y las procedentes del razonamiento calculador; todas ellas responden a su vez, a tres niveles de comprensión: cosmovisión, cosmogonía y cosmología.

(Zadir Milla, 1991, pág. 8)

#### **4.3.1.- COSMOVISIÓN**

Que observa el entorno natural y social y que se representa en la iconografía naturalista: hombres, animales y plantas. Fueron motivo permanente de estilización.

(Zadir Milla, 1991, pág. 8)

#### **4.3.2.- COSMOGONÍA**

Que explica los orígenes y poderes de las entidades naturales, interpretando las concepciones mágicas religiosas en las cuales lo mítico se explica por los valores de correspondencia y las relaciones de analogía entre lo real y lo sobrenatural, lo conocido y lo desconocido. (Zadir Milla, 1991, pág. 8)

#### **4.3.3.- COSMOLOGÍA**

Que expresa los conceptos de orden, número y ritmo, cohesionando lógica y orgánicamente a las concepciones del espacio en una visión integral del todo y sus partes. Se manifiesta en la iconología geométrica y en la composición simbólica del diseño. (Zadir Milla, 1991, pág. 8)

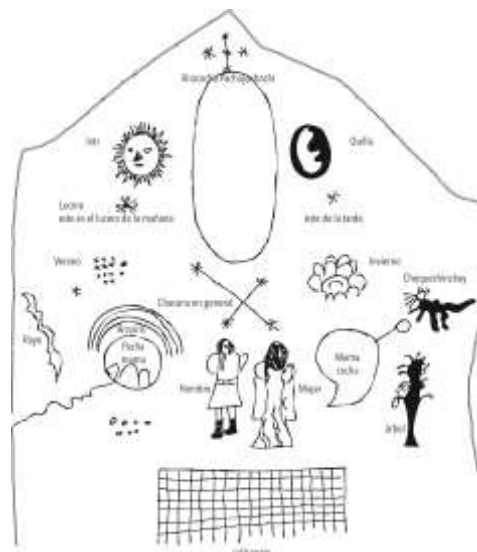


Fig.30 Dibujo de la imagen cosmológica Andina en el Altar del Coricancha.

El signo que aparece en el ápice de la imagen adopta la connotación mítica de “Viracocha Pachayachachi”, Fig.30 - Fig.31 luego representado abstractamente por la estructura del “ovalado alargado” se encuentra “El Ordenador del Universo” compuesto por tres círculos virtuales superpuestos a manera de los tres mundos “Hanan pacha” o mundo de arriba, “Kay pacha” o mundo de aquí, y “Ucku pacha” o mundo de adentro. Presenta también el sol y luna a cada lado, de igual manera los momentos de cambio, mañana y tarde, y las estaciones de verano e invierno. Más abajo muestra las estaciones de siembra y cosecha, también al ser humano que se convierte en mediador, sacerdote y astrónomo. Al rayo que origina las lluvias y al felino “Choquechinchay” que las causa, conociéndosele también como la constelación de “Escorpio” que anuncia el verano, ésta en el mundo de aquí se convierte en un río y reptas sobre la tierra para adoptar en el mundo de adentro la forma de serpiente, luego surge del interior bajo la forma de un árbol que con su cabeza de arriba se alimenta de los seres voladores y con la de abajo atrae a los animales de la superficie. En el mundo de arriba se transforma en el arcoíris que fecunda a la naturaleza con sus colores. En el centro se encuentra la “Chacana en general” que representa la constelación de la “Cruz del Sur”, de importancia rectora

en la cosmografía andina, considerada centro mítico del universo. (Zadir Milla, 1991, págs. 9-13)

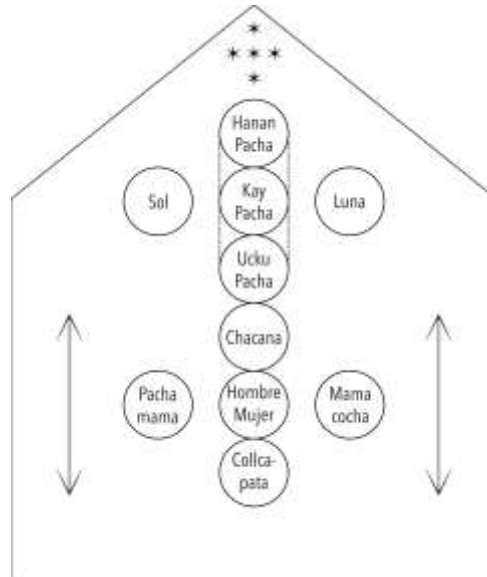


Fig.31 Simbolismo compositivo del "Altar del Coricancha".

#### 4.4.- CRUZ ANDINA

El símbolo de la "Cruz Cuadrada" Fig.32 constituye la síntesis del sistema de leyes de formación armónicas y de composición simbólica de la iconología geométrica Andina. (Zadir Milla, 1991, pág. 77)

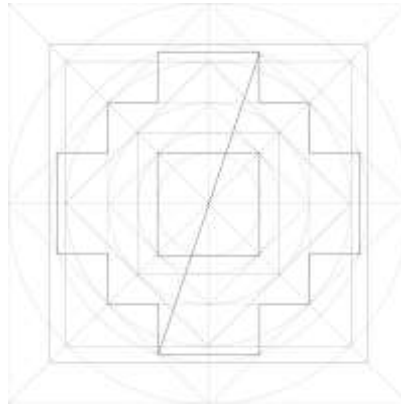
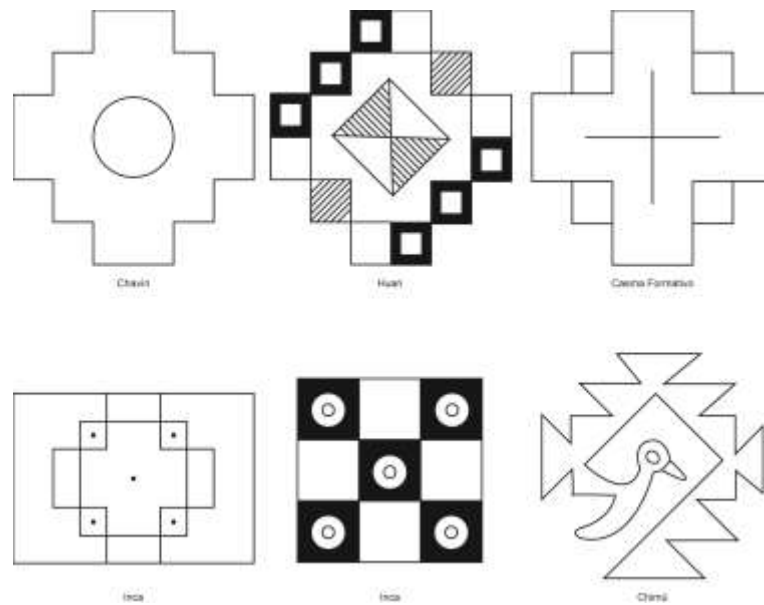


Fig.32 Ley de formación del sistema de la "Cruz Cuadrada".



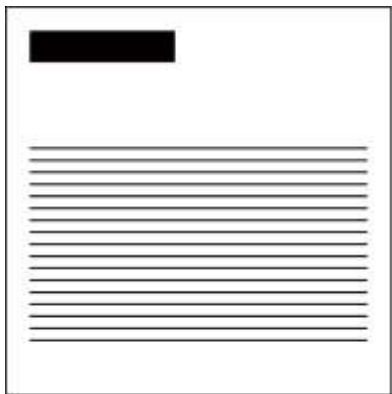
Simbólicamente, este signo conjuga los planos de significación en cuya síntesis se ordenan las connotaciones geométricas, míticas y naturalistas del Pensamiento Andino. (Zadir Milla, 1991, pág. 77)

## CAPITULO II

### 1.- DISEÑO EDITORIAL

#### 1.1.- FORMATO

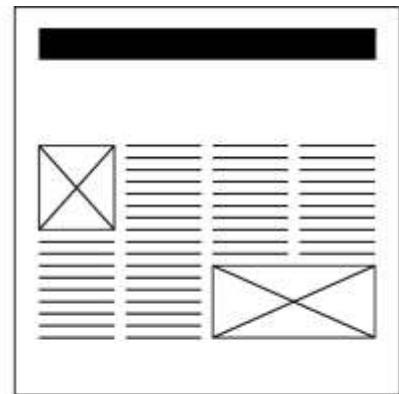
Lo primero que hay que considerar es la forma y el tamaño del diseño. Es fundamental establecer correctamente la proporción de longitud y amplitud para que su diseño encaje fácil y elegantemente en el espacio disponible. (Dabner, 2005, pág. 12) El formato de un proyecto depende de la función y el resultado final deseado, además se debe considerar el tamaño, la forma del papel y sobretodo la flexibilidad de la imprenta en la que se piensa imprimir.



Una columna - Más usado en libros, muestran texto, una imagen, o imagen y texto.



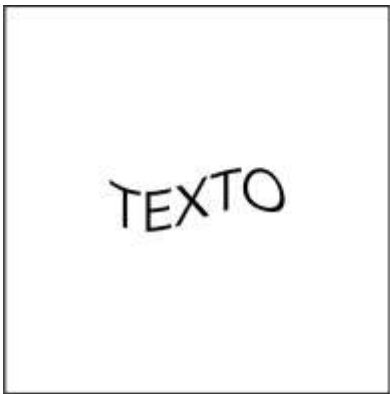
Dos columnas - Hay más posibilidades de combinar imagen y texto.



Cuatro columnas - Periódicos y revistas, ya que es más fácil ordenar muchos textos e imágenes.

#### 1.2.- ESPACIO

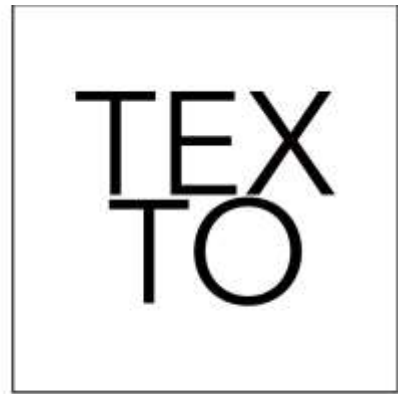
En un buen diseño, los distintos elementos tienen que estar equilibrados. El equilibrio tiene que crear una sensación de armonía, así el lector se siente atraído visualmente por el diseño y además es capaz de comprender su significado. (Dabner, 2005, pág. 18)



Siguiendo la forma de una curva.



Igual que un cambio de dirección.

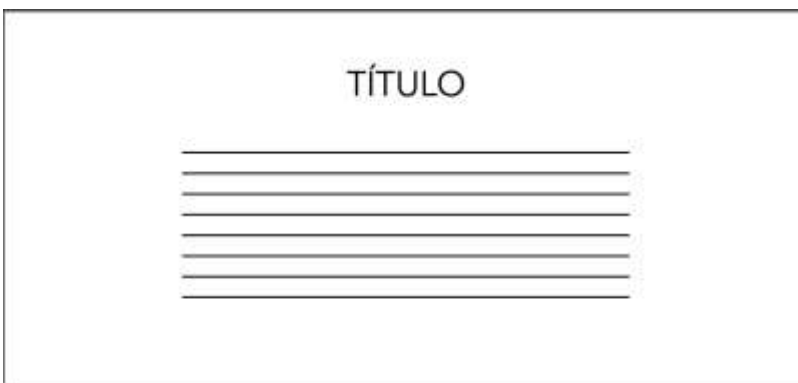


El texto se puede agrandar.

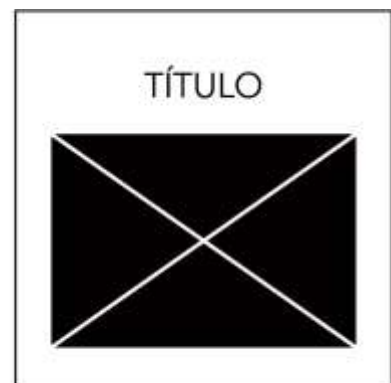
### 1.3.- TEXTO E IMAGEN

Cuando el título se combina con una imagen o un bloque de texto, para conseguir el efecto deseado el título no sólo tiene que relacionarse con el formato de la página, sino que también tiene que estar en armonía con los otros elementos del diseño. (Dabner, 2005, pág. 22)

Se debe tener claro qué es más importante al momento de diagramar: el texto o la imagen.



Simétrico



Dar distintos grados de énfasis a los elementos. El contenido de la imagen influirá a la hora de escoger una opción.



#### 1.4.- EQUILIBRIO Y ARMONÍA

Dentro de un mismo diseño pueden haber varios elementos, por ejemplo: un título de dos o tres líneas, un sub título, un título principal e imágenes que acompañen ese texto. Mientras más elementos deban considerarse, más difícil resultara conseguir armonía. (Dabner, 2005, pág. 26)



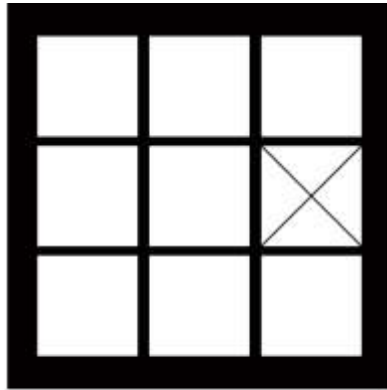
#### 1.5.- RETÍCULA

La retícula divide una página en unidades o bloques de espacio. Estas unidades sirven de guía a la hora de colocar el texto, las imágenes y las leyendas en la composición. La retícula es una “organizadora”. Ayuda a ordenarlo todo de forma lógica, y es una herramienta básica cuando un grupo de diseñadores están trabajando conjuntamente un proyecto. (Dabner, 2005, pág. 30)

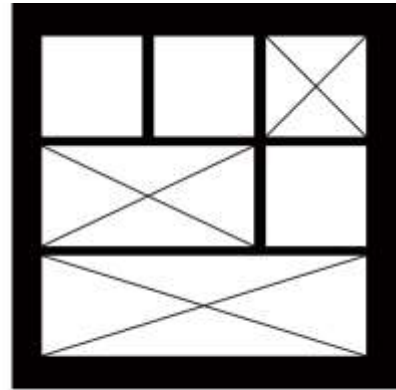
Una retícula sencilla puede ser de tres filas y tres columnas, en cambio, una más compleja, muchas más, haciéndola más flexible al momento de diagramar.



Una retícula sencilla marcará los márgenes de la superficie. También tiene que haber espacio entre las unidades.



Una imagen tiene que ocupar todo el espacio de una unidad.



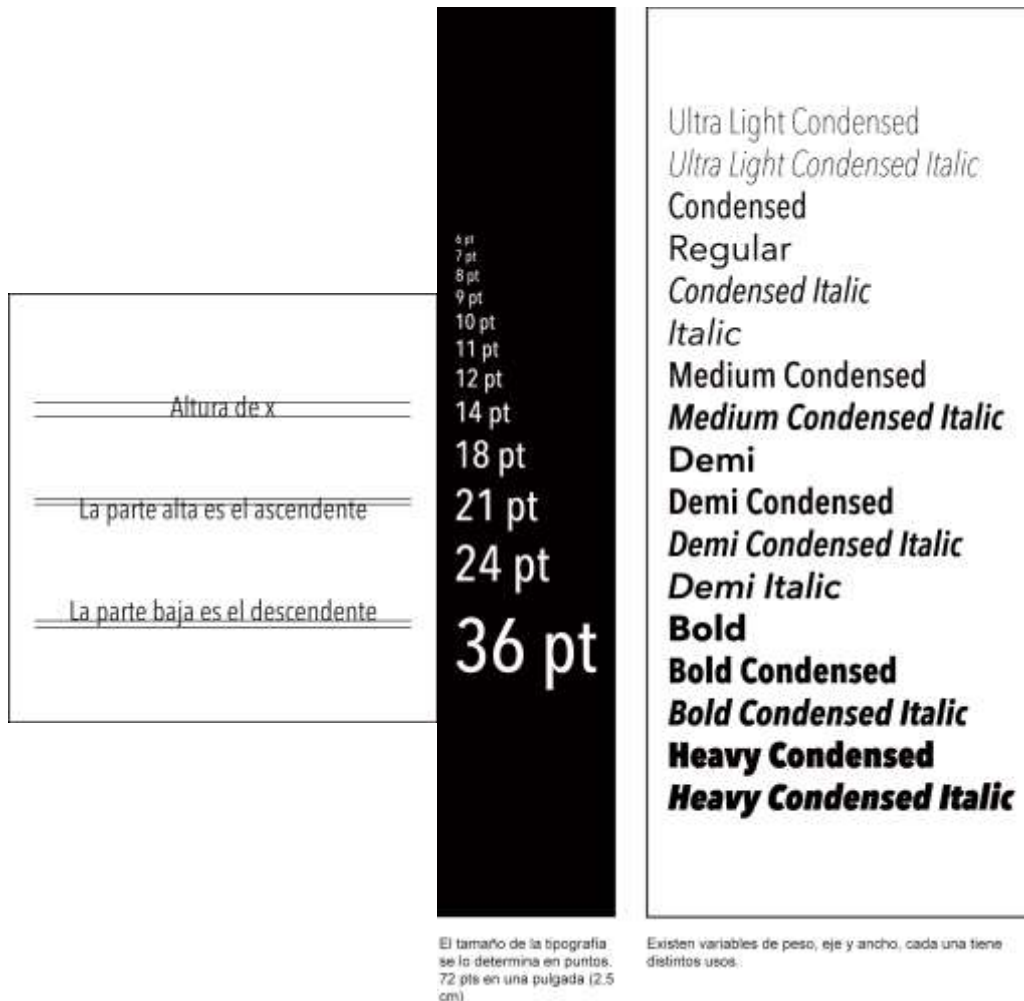
De igual manera las imágenes pueden ocupar más de una unidad.

### 1.6.- TIPOGRAFÍA

Hay algunas tipografías que pueden ser calificadas de “clásicas”. Son tipografías de texto que han pasado el examen del tiempo y que todavía se usan por sus cualidades inherentes en la forma y estructura estética. (Dabner, 2005, pág. 38)

Factores a tomar en cuenta al momento de elegir una tipografía

- Función u objetivo del texto.
- Altura de la tipografía.
- Anchura de la tipografía.
- La sensación visual del estilo: puede reflejar y mejorar el significado del texto.



Altura de x

La parte alta es el ascendente

La parte baja es el descendente

4 pt  
7 pt  
8 pt  
9 pt  
10 pt  
11 pt  
12 pt  
14 pt  
18 pt  
21 pt  
24 pt  
36 pt

Ultra Light Condensed  
Ultra Light Condensed Italic  
Condensed  
Regular  
Condensed Italic  
Italic  
Medium Condensed  
Medium Condensed Italic  
Demi  
Demi Condensed  
Demi Condensed Italic  
Demi Italic  
Bold  
Bold Condensed  
Bold Condensed Italic  
Heavy Condensed  
Heavy Condensed Italic

El tamaño de la tipografía se lo determina en puntos. 72 pts en una pulgada (2.5 cm)

Existen variables de peso, eje y ancho, cada una tiene distintos usos.

### 1.7.- COMPOSICIÓN

Básicamente puede cambiar dos aspectos de las tipografías para dar un estímulo visual a su maquetación: el color y el estilo. Casi todas las fuentes tienen negritas, con lo cual es fácil cambiar el color tipográfico. Los otros ajustes que pueden influir en el aspecto visual de la composición son el interlineado y el kerning. (Dabner, 2005, pág. 42)

El interlineado es el espacio que hay entre las líneas del texto.

El kerning es el espacio entre los caracteres.

En una maquetación hay dos estilos básicos de configuración. Uno es la simetría, cuya configuración se basa en un eje central; se le conoce también como estilo “tradicional”. El otro es la asimetría: el eje está descentrado, es más dinámico y crea más tensión. (Dabner, 2005, pág. 46)

<b>Simetría</b> Un texto justificado está alineado por la derecha y por la izquierda. Este estilo puede resultar visualmente pobre si las líneas son muy cortas, ya que quedan muchos espacios entre las palabras	<b>Alineación Izquierda</b> Una composición descentrada y alineada a la izquierda crea una configuración asimétrica. Este estilo es más dinámico que uno simétrico.	<b>Estilo</b> Tome una decisión antes de empezar y manténgala. Así le va a ser más fácil crear un diseño con estilo, transparente	Las líneas finas son peligrosas
<b>Simetría</b> Una variación interesante es centrar el texto por la medida de la línea. Cuando el título también está centrado, el texto tiene un marcado aspecto simétrico.	<b>Alineación Derecha</b> Tiene un uso limitado, puesto que estamos acostumbrados a leer de izquierda a derecha. Si hay demasiadas líneas con este formato, pueden resultar difíciles de leer.	<i>Sea fiel a su estilo</i> Nunca debería mezclar estilos en los elementos de diseño. Crea desorden, confusión, incoherencia, y cuesta seguir el texto.	Si puede utilice una tipografía de palo seco

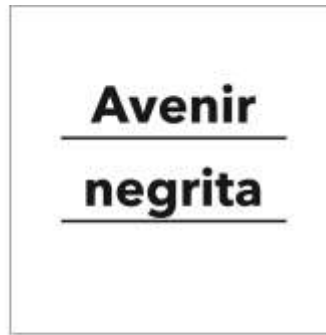
Cambiar de positivo a negativo, invertir, añade impacto al diseño y da más espectacularidad a la página, se recomienda usar tipografía de palo seco, así no se perderán los remates de las tipografías con serifas.

Los filetes (líneas impresas) y los ornamentos tienen un papel funcional: dirigen la vista del lector hacia los diferentes puntos de la página o enfocan su atención en partes específicas del texto. También se pueden usar como decoración o adorno. (Dabner, 2005, pág. 50)



Título	Nombre
Dirección	
Correo electrónico	
Tel.	Fax

En este caso los flujos se usan para ordenar la información en distintas categorías.



Una buena forma de usar los flujos es para subrayar las palabras en contraste con el peso de la letra.



Una buena forma de usar los flujos es para subrayar las palabras en contraste con el peso de la letra.

### 1.8.- COLOR

El color es el elemento visual más apasionante con el que tiene que tratar el diseñador. Aporta variedad, provoca sensaciones y añade una dimensión espacial. Hoy en día los diseñadores son muy afortunados: los programas informáticos hacen que usar y manipular el color sea una tarea más fácil que en el pasado. (Dabner, 2005, pág. 54)



En el círculo cromático, los colores armoniosos están cerca entre sí, los colores complementarios están en lados opuestos.

Es importante recordar que los colores tienen significados simbólicos muy importantes, se debe tener claro la sensación que se quiere dar, por ejemplo para



transmitir armonía se usan colores análogos cercanos en el círculo cromático como los azules y verdes, si se quiere generar atención rápidamente se usan colores contrarios como el rojo y el verde.

El color nos abre un amplio abanico de posibilidades, por eso hace falta establecer una disciplina: no abuse del color, o perderá impacto. (Dabner, 2005, pág. 58)

#### 1.8.1.- TERMINOLOGIA DEL COLOR

Cuando se trabaja con el color, es necesario conocer tres términos: matiz (el color puro, como rojo, azul, y verde); tono (la luminosidad u oscuridad de un color); y saturación (una escala de mayor intensidad, como rojo vivo, a menor intensidad, como verde oscuro). (Dabner, 2005, pág. 58)



Saturación es una gama de menor a mayor intensidad.



El tono es una gama de claro a oscuro.



Matiz es la unión de varios colores mezclados con proporción.

Cuando se combina texto y color, se obtiene legibilidad a partir del contraste. El mayor contraste se obtiene con la negrita sobre fondo blanco; el menor, con la letra amarilla sobre fondo blanco. La variedad entre estos dos es extensa. Cuanto más se aproxima el color del fondo al del texto, menor es la legibilidad que se obtiene. (Dabner, 2005, pág. 58)



## 1.9 JERARQUÍAS

Antes de tomar cualquier decisión sobre la tipografía, tiene que decidir las prioridades dentro del texto. Es decir, tiene que establecer jerarquías (un orden de énfasis) para saber los distintos niveles de información que debe tener en cuenta. (Dabner, 2005, pág. 66)



## 1.10 FOTOGRAFÍA

Estamos acostumbrados a ver imágenes fotográficas de acontecimientos de la vida real en la televisión y en la prensa. Por eso, de alguna forma las fotografías nos parecen más reales y fidedignas. En consecuencia, a menudo los diseñadores utilizan fotografías para transmitir mensajes concretos. (Dabner, 2005, pág. 74)

Muy pocas veces se usan las fotografías de la manera en que fueron tomadas. Por un lado, si usa fotografías que fueron tomadas con distintos formatos, va a resultar imposible crear una retícula que les dé cabida a todas. Por el otro, a menudo las imágenes contienen detalles que desvían la atención del tema que se está tratando. A menudo tendrá que reencuadrarlas. (Dabner, 2005, pág. 78)

Cuando se combinan texto e imagen, hay una tentación natural a sobreimprimir el texto en la imagen. La mayoría de las veces, el texto interfiere en la imagen. La norma básica es mantener el texto alejado de la imagen, o al menos, de las partes más importantes de ésta. (Dabner, 2005, pág. 82)



Fotografía Original, no se ajusta al formato del documento.



Fotografía editada ajustada al formato del documento.

## 2.- DISEÑO BÁSICO

El diseño es un proceso de creación visual con un propósito, cubre exigencias prácticas, es la mejor expresión visual de la esencia de “algo” ya sea esto un mensaje o un producto, no sólo estético sino también funcional. (Wong, 1986, pág. 9)

### 2.1.- ELEMENTOS DE DISEÑO

#### 2.1.1.- FORMA

La forma depende del objeto o figura de diseño, parte de elementos conceptuales que no son visibles. El punto, la línea y el plano solo son visibles cuando se convierten en una forma, teniendo en cuenta esto, en el diseño bidimensional, el volumen es imaginario. (Wong, 1986, pág. 13)





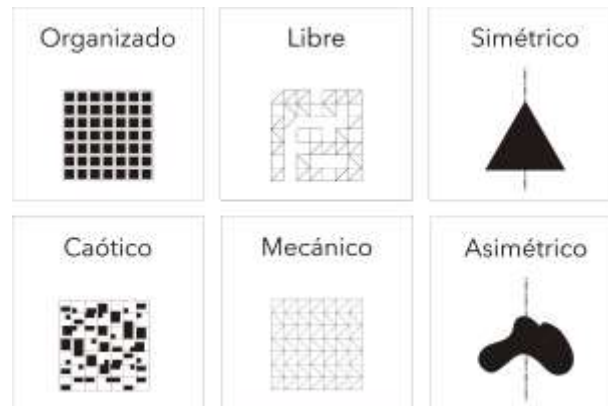
### 2.1.2.- TAMAÑO

El tamaño depende de los elementos de diseño y el contorno o marco que la contiene, con el observador.



### 2.1.3.- ESTRUCTURA

La estructura, por regla general, impone un orden y predetermina las relaciones internas de las formas en un diseño. (Wong, 1986, pág. 27)



#### 2.1.4.- DIRECCIÓN

La dirección depende del objeto o figura de diseño y el contorno o marco que la contiene, con el observador. (Cabezas, 2009, pág. 12)



#### 2.1.5.- ESPACIO

Desde una visión bidimensional, el espacio es una sensación visual provocada por el manejo intencionado de los elementos de diseño.



### 2.1.6.- TEXTURA

La textura se refiere a las características de superficie de una figura, puede ser visual y táctil. (Wong, 1986, pág. 93)



### 2.1.7.- COLOR

Como ya se mencionó, el color es el elemento visual más apasionante con el que tiene que tratar el diseñador. Aporta variedad, provoca sensaciones y añade una dimensión espacial. (Dabner, 2005, pág. 54)





## CAPITULO III

### HOMOLOGOS

Existen varios proyectos destinados al rescate gráfico de las culturas precolombinas sobretodo en tesis universitarias, de igual manera libros de carácter antropológicos que si bien hay un estudio de campo de por medio, los gráficos carecen de estudio de las formas y diseños.

#### ***DUALES Y RECÍPROCOS: La comunicación visual del Ecuador***

Este libro muestra un recorrido por todos los espacios y momentos vitales que han dado forma a la sociedad ecuatoriana actual. Dedicado a jóvenes creadores visuales, a la espera de que se el inicio de sus propias introspecciones.

El propósito de este libro es el de animar a los creadores y comunicadores visuales a producir un estilo personal y original, uno fundamentado en el interés por comprender los elementos culturales únicos y propios. Estas condiciones se sustentan en las siguientes consideraciones:



Portada de Libro "duales y recíprocos: La comunicación visual del Ecuador"

### *La fe: gráfica para adorar*

El habitante aborígen de nuestro territorio comparte con los animales su búsqueda espiritual de lo eterno; a través de ellos, establece puentes hacia lo sobrenatural. De ahí la incorporación progresiva del felino, el águila, el murciélago, los monos, cusumbos y otros animales, en los artefactos destinados a fines ceremoniales. De la iconografía precolombina estudiada se puede establecer el carácter dual de la filosofía Andina, que contempla un principio armónico según el cual, un elemento real o metafísico tiene siempre un elemento opuesto complementario. Al principio de dualidad hay que añadir el precepto de reciprocidad.



Portada de "La fe: gráfica para adorar"

### *El poder: gráfica para gobernar*

Cuando la necesidad del intercambio comercial y simbólico entre las culturas que habitaron el continente amerindio crece, nacen las monedas: spondylus, jade, oro, y se convierten en las primeras manifestaciones de poder. El poder y la imagen son dos esencias inseparables en la evolución de la sociedad. Mientras más aumenta la complejidad de una sociedad, más estructuras jerárquicas de poder, aparecen en ella.



Portada de "El poder: gráfica para gobernar"

*La armonía: gráfica para convivir*

La sociedad ecuatoriana es producto de un mestizaje cultural permanente, desde la era paleoindia hasta la actualidad. Es una sociedad una marcada actitud “esponja” las muestras de la asimilación visual de culturas distintas son abundantes y sugestivas. La influencia y el poder de los mass-media es cotidiana y penetrante, con la promoción de costumbres y estilos de vida extraños a nuestra tradición. Para el Ecuador, un país identificado con lo diverso, la influencia del entorno natural ha cohabitado armónicamente con algunas de esas influencias culturales. En un mundo que tiene a lo homogéneo, el retorno a lo propio es un valor agregado y en esta coyuntura, el diseño gráfico contemporáneo debe encontrar un ciclo de renovación.



Portada de "La armonía: gráfica para convivir"

# ANÁLISIS DE LA FORMA

## ANÁLISIS DE LA FORMA NUMERO 01

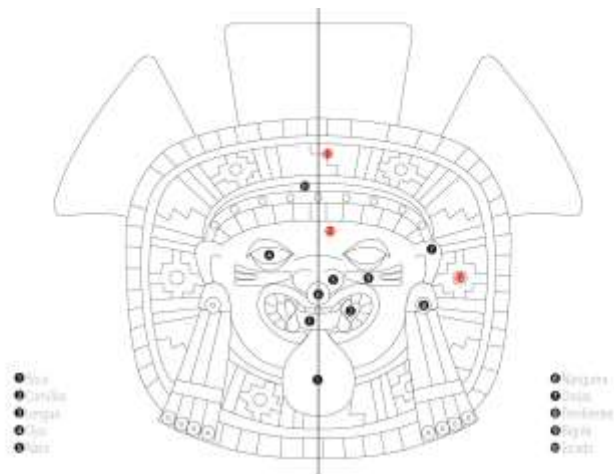
### DESCRIPCIÓN DEL OBJETO

**Hombre-jaguar**  
26 x 43 x 30 cm

Imagen de culto que representa a un jaguar profusamente adornado. El tocado, los bigotes y pendientes son tratados de la misma forma como lo portaban los seres humanos.

### PENSAMIENTO ANDINO

- ❖ **JAGUAR:** Representa el poder.
- ❖ **CRUZ Y CIRCULO:** 4 direcciones y 4 estaciones; entre cada sección hay 3 escalones que representan a los dioses, los hombres y los muertos, el círculo la dualidad interna del universo (inimaginable, sagrado, verdadero), señal de cosecha.
- ❖ **ESCALERA:** Símbolo de ascenso.



### FORMA

Compuesta  
Representativa  
Geométrica  
Orgánica

### ESTRUCTURA

Organizada  
Mecánica  
Simétrica

### DIRECCIÓN

Vertical  
Estable  
Convergente

### TEXTURA

Fina  
Suave  
Mate

### COLOR

Monocromía  
Opaco  
Orgánico  
Neutral  
Cálido

### FORMAS GEOMÉTRICAS UTILIZADAS





## ANÁLISIS DE LA FORMA NUMERO 02

### DESCRIPCIÓN DEL OBJETO

**Personaje mítico**  
22 x 21 x 15,5 cm

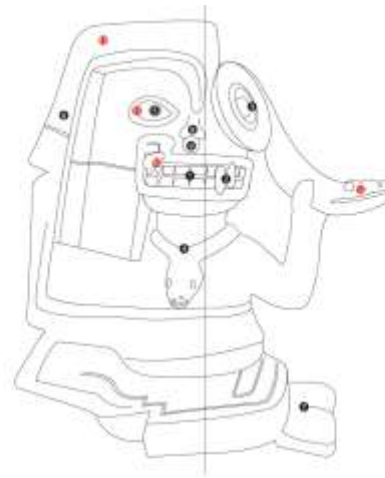
Sintetiza las fuerzas de la naturaleza, mediante rasgos de felino, serpiente y águila harpía fundidos con el ser humano.

### PENSAMIENTO ANDINO

- **JAGUAR:** Representa el poder.
- **ÁGUILA HARPÍA:** Energía vital que reina el aire.
- **SERPIENTE:** Energía vital que reina la tierra.
- **MANTO GEOMÉTRICO:** Posiblemente de un sacerdote cuando realiza un ritual.

Personaje con poderes sobrenaturales, podría ser una divinidad.

- Ojos
- Oídos
- Nariz
- Labios
- Codo de serpiente
- Codo de águila



- Manto geométrico
- Oreja
- Boca
- Lengua

### FORMA

Compuesta  
Representativa  
Geométrica  
Orgánica

### ESTRUCTURA

Caótica  
Libre  
Asimétrica

### DIRECCIÓN

Vertical  
Estable  
Divergente

### TEXTURA

Fina  
Suave  
Mate

### COLOR

Monocromía  
Opaco  
Orgánico  
Neutral  
Cálido



### FORMAS GEOMÉTRICAS UTILIZADAS



## ANÁLISIS DE LA FORMA NUMERO 03

### DESCRIPCIÓN DEL OBJETO

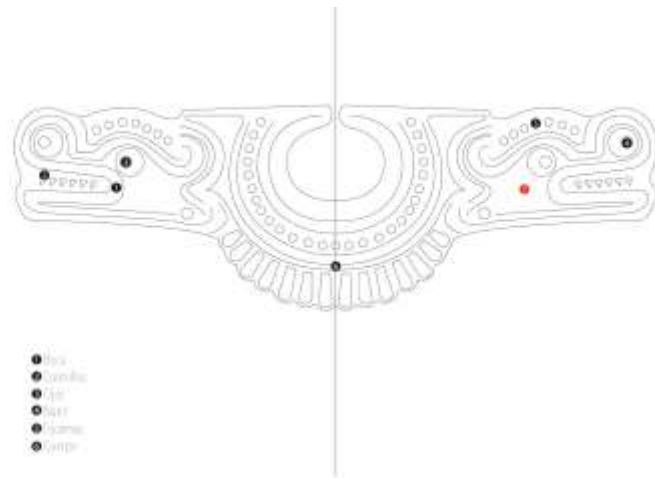
**Nariguera**  
7 cm

Nariguera con motivos bicéfalos de caimán. Oro laminado y repujado.

### PENSAMIENTO ANDINO

**CAIMAN:** Energía vital que reina el agua.

Artículo suntuoso, destinado a la ornamentación personal o al uso ritual.



- Ojo
- Nariz
- Boca
- Caimán
- Caimán

### FORMA

Compuesta  
Representativa  
Geométrica-  
Orgánica

### ESTRUCTURA

Organizada  
Mecánica  
Simétrica

### DIRECCIÓN

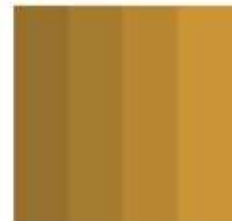
Vertical  
Estable  
Divergente

### TEXTURA

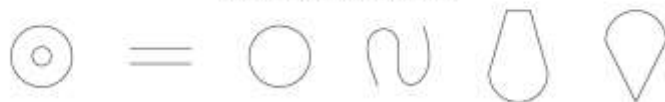
Fina  
Suave  
Reflejante

### COLOR

Monocromía  
Brillante  
Orgánico  
Saturado  
Cálido



### FORMAS GEOMÉTRICAS UTILIZADAS



## ANÁLISIS DE LA FORMA NUMERO 04

### DESCRIPCIÓN DEL OBJETO

Orejera  
3,7 x 3,7 x 1 cm

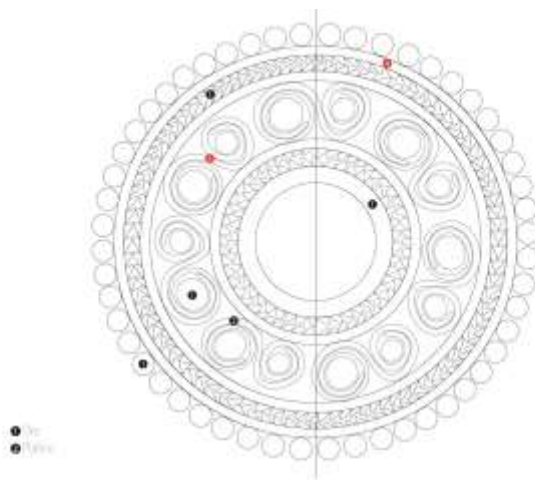
Orejas tipo carrete de filigrana. Oro y platino laminados y soldados.

### PENSAMIENTO ANDINO

● **SERPIENTE BICÉFALA:** Representa la dualidad en la unidad. Une los mundos de arriba y de abajo.

● **CÍRCULO:** Dualidad interna del universo (inimaginable, sagrado, verdadero)

Artículo suntuario, destinado a la ornamentación personal o al uso ritual.



### FORMA

Compuesta  
Abstracta  
Geométrica-  
Orgánica

### ESTRUCTURA

Organizada  
Mecánica  
Simétrica

### DIRECCIÓN

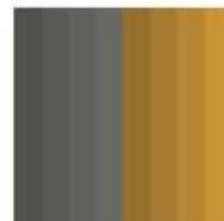
Vertical  
Estable  
Convergente

### TEXTURA

Fina  
Suave  
Brillante

### COLOR

Bicromía  
Brillante  
Orgánico  
Saturado  
Cálido



### FORMAS GEOMÉTRICAS UTILIZADAS



## ANÁLISIS DE LA FORMA NUMERO 05

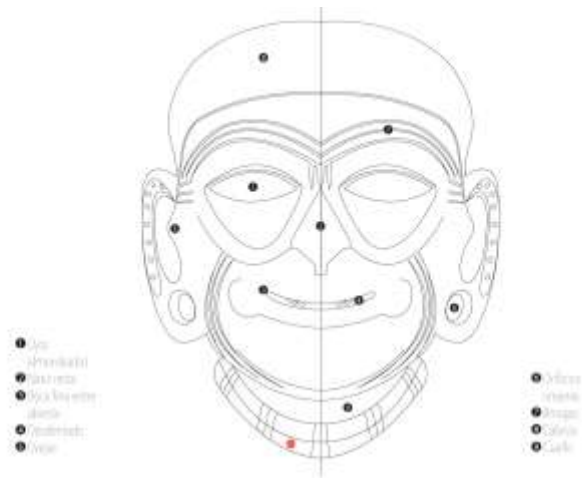
### DESCRIPCIÓN DEL OBJETO

Cerámica moldeada y modelada  
23,5 x 10 x 16,5 cm

Cabeza de un personaje de edad avanzada con perforaciones en los lóbulos auriculares.

### PENSAMIENTO ANDINO

**EL VIEJO:** Ancianos altamente respetados, muestran la importancia que se les daba; posiblemente eran shamanes, sacerdotes o de personas de alto nivel jerárquico.



### FORMA

Compuesta  
Representativa  
Orgánica

### ESTRUCTURA

Organizada  
Libre  
Simétrica

### DIRECCIÓN

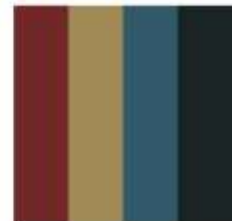
Vertical  
Estable  
Convergente

### TEXTURA

Fina  
Suave  
Mata

### COLOR

Cuatricromía  
Opaco  
Orgánico  
Saturado  
Cálido / Frio



### FORMAS GEOMÉTRICAS UTILIZADAS





## **1.- PROCESO DE DISEÑO**

Como punto de partida se recopiló toda la información necesaria acerca de la Cultura Tolita, de igual manera varias fotografías para luego seleccionar cinco de ellas y realizar su análisis individual.

La elección se basó en la complejidad de la forma y su posible significado, como resultado se eligió objetos de carácter decorativo, de culto y utilitarios, en la que se ven figuras antropomorfas, zoomorfas, antropo-zoomorfas y geométricas.

Se determinó que los aspectos más importantes de la cultura Tolita son la geometría, la limpieza en el acabado de las formas y el significado de ellas.

De esta manera lo geométrico se expresa en la diagramación y el manejo de los textos lo simbólico en las portadas tanto externas como internas, y la limpieza abarca todo el producto en general.

No basta con diseñar bien, hay que diseñar además con responsabilidad cultural, orgullosos de nuestro legado y asegurando al diseño producido en nuestra región un lugar en la historia. (Hernández, 2011)

### **1.1.- DISEÑO EDITORIAL**

#### **1.1.1.- FORMATO**

En la cosmología Andina, el concepto de unidad se denomina “Pacha”, se expresa iconológicamente en el “cuadrado, se traduce como “mundo” “plano” , o “espacio-tiempo”.

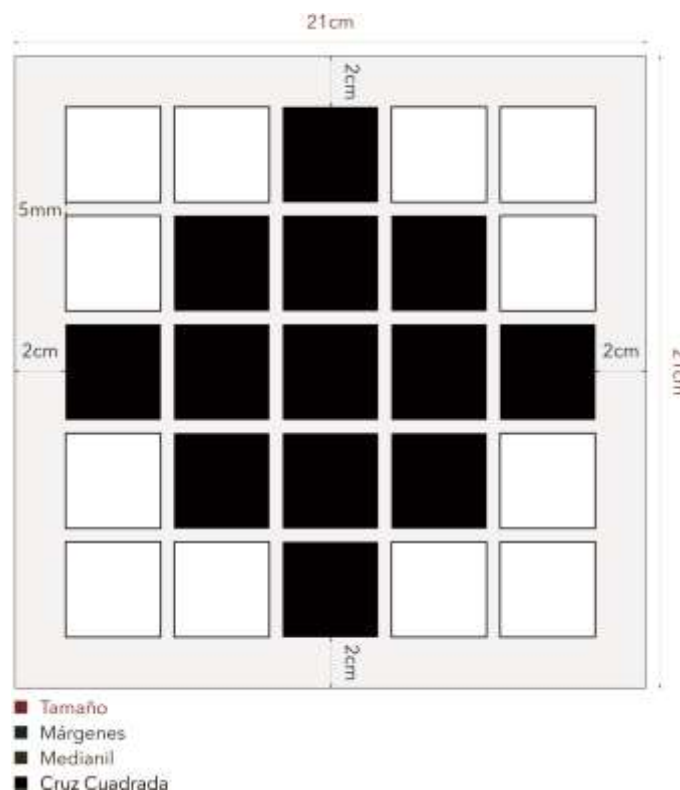
En la Tolita la mayor parte de las esculturas y de las formas impresas en ellas son simétricas verticalmente, hay casos en los que son completamente asimétricas y esto se refleja en la diagramación.



El tamaño del papel será de un formato cuadrado de 21 x 21 cm generando una proporción estática, estable, segura, geométrica y dinámica.

### 1.1.2 RETÍCULA

La retícula de basa en la “Cruz Andina” o “Cruz cuadrada” como símbolo primordial de las culturas andinas.



Especificaciones técnicas:

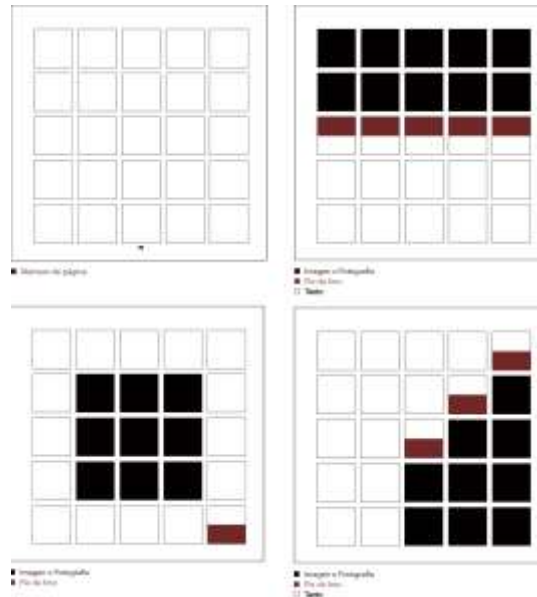
- Márgenes superior, inferior, interior y exterior 2 cm
- Columnas: #5
- Filas: #5
- Medianil: 0,5 cm

La retícula es flexible, en el manejo de textos e imágenes, estas imágenes al no ser de un formato determinado dan dinamismo a las páginas.



Cada página es simétrica entre sí, sea texto con texto o imagen y texto, de esta manera se refleja el manejo geométrico que tenía la Cultura Tolita.

En la diagramación el espacio en blanco es fundamental, demostrando organización y limpieza del documento.



### 1.1.3 TIPOGRAFÍA Y JERARQUÍAS

Se eligió 2 tipografías para el documento editorial, una Sans Serif que guarda similitud con los símbolos andinos porque que posee rasgos rectos y curvos, y una tipografía Serif que son ideales para textos largos y ayudan al lector a no perder el ritmo de lectura.

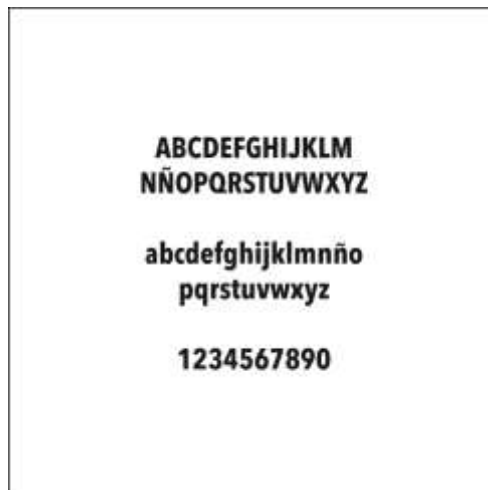
#### Títulos

- Familia de Fuentes: AvenirNext LT Pro
- Estilo de Fuente: Bold
- Tamaño: 14 pt



### Subtítulos

- Familia de Fuentes: AvenirNext LT Pro
- Estilo de Fuente: Bold Condensed
- Tamaño: 11 pt



### Subtemas

- Familia de Fuentes: AvenirNext LT Pro
- Estilo de Fuente: Medium Condensed
- Tamaño: 9 pt





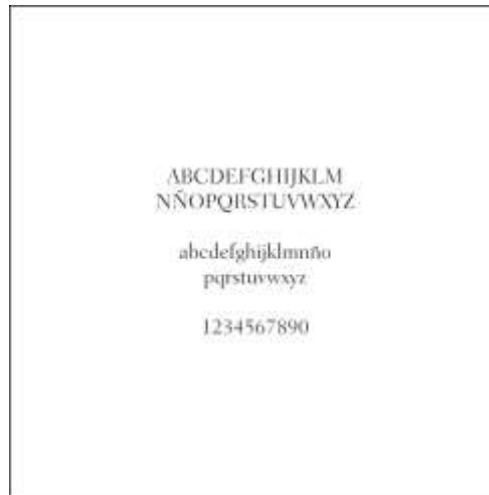
### Citas y pie de foto

- Familia de Fuentes: AvenirNext LT Pro
- Estilo de Fuente: Ultra Light Condensed
- Tamaño: 7 pt



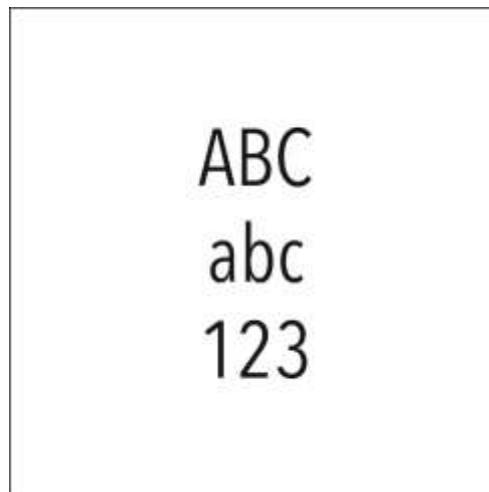
### Cuerpo de texto

- Familia de Fuentes: Fairfield LT Light
- Estilo de Fuente: Regular
- Tamaño: 7,8 pt



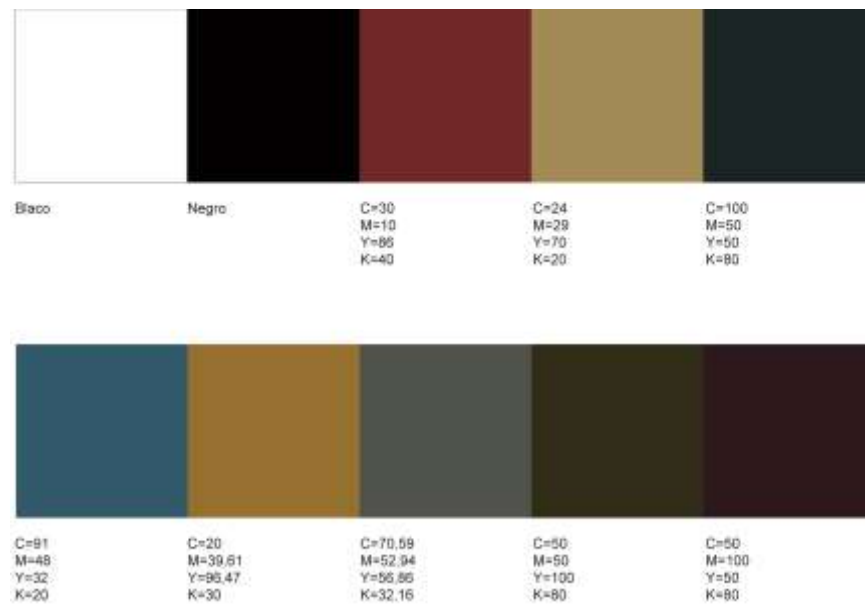
### Título de portada de capítulos

- Familia de Fuentes: AvenirNext LT Pro
- Estilo de Fuente: Condensed
- Tamaño: 30 pt



#### 1.1.4.- CROMÁTICA

Se usará la gama de colores obtenidos en el análisis de la forma del capítulo anterior y los descritos en el texto.



## 2.- PORTADA CAPÍTULOS

Una puerta de ingreso delimitada por una cruz andina a través de la cual se puede acceder a todo un mundo de imágenes y representaciones de gran riqueza expresiva y simbólica, es el elemento conceptual que prevalece en la concepción de las portadas de los capítulos. Un concepto simple que tiene mucho significado, demuestra que dentro de cada forma por más sencilla que sea, puede haber un gran contenido estético y conceptual.



PORTADA CAPÍTULO I



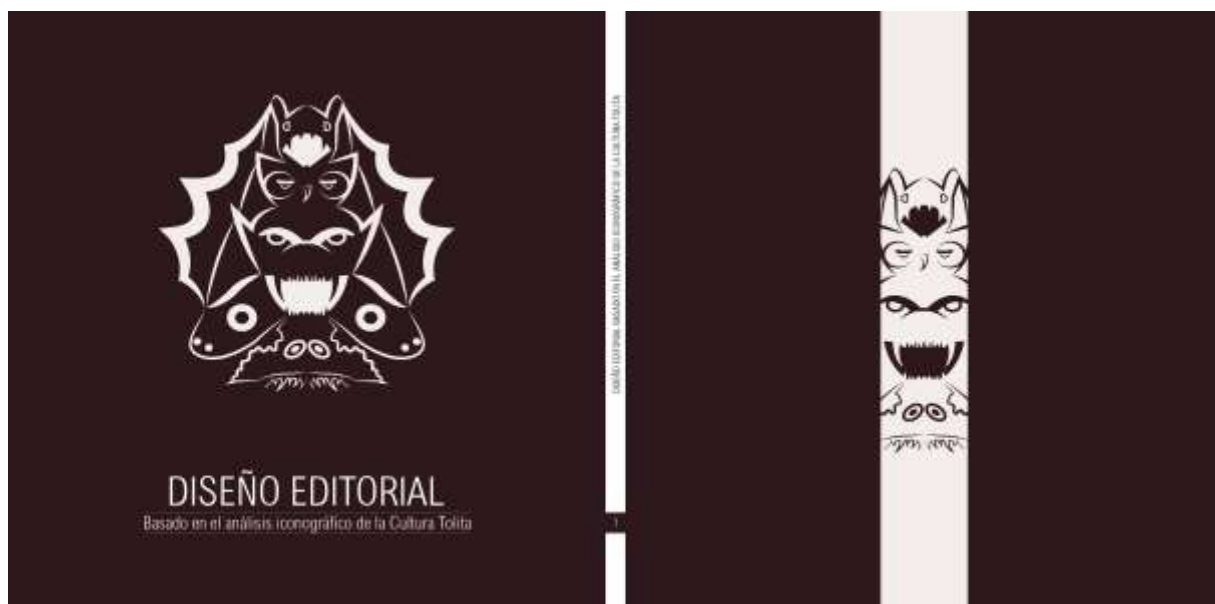
PORTADA CAPÍTULO II



PORTADA CAPÍTULO III

### 3.- PORTADA Y CONTRAPORTADA

En la portada se muestra una construcción “totémica”, simétrica y estilizada, con representaciones zoomórficas que fueron motivo de culto en la cosmovisión andina precolombina; seres míticos con caracteres naturales, cargados generalmente de una gran fuerza simbólica en el imaginario colectivo de la época.



PORTADA Y CONTRAPORTADA



## CONCLUSIONES

La iconografía de la cultura Tolita es una de las manifestaciones artísticas más ricas de la época precolombina: por la elegancia plástica de las formas, por su realismo en la representación, por la fuerza simbólica, por el dominio de la forma y del volumen, por el movimiento y la armonía anatómica.

La esencia iconográfica de la Tolita refleja su cotidianidad, su religión, su ritualidad ceremonial, su mitología, su cosmovisión, en definitiva; y en ella se advierte, una diversidad de expresiones culturales similares en temática a las que se producen en la actualidad; pues, era la producción plástica de un conglomerado social de compleja organización.

La riqueza de las formas y de los motivos presentes en la iconografía precolombina de la Tolita es una fuente inagotable de inspiración para crear o recrear diseños actuales con caracteres denotativos de esa cultura.

La apropiación de los valores formales y conceptuales de los diseños precolombinos y su utilización en la gráfica contemporánea, da lugar al nacimiento lícito de una tendencia nacionalista, auténtica y reivindicadora de una identidad perdida o al menos, absorbida o distorsionada, por el mestizaje cultural.

El desarrollo de una corriente precolombina en el diseño gráfico del presente no constituye una novedad; sin embargo, hemos de convenir que aún no se ha consolidado con la fuerza ni con la personalidad que merece, tal como algún día se produjo en otros campos del arte como en la pintura y la escultura.



## RECOMENDACIONES

Se debería incentivar a los estudiantes de diseño gráfico a emprender nuevas investigaciones sobre la cultura andina del presente y del pasado, como un acto de reconocimiento al potencial artístico que ella posee o quizá, como una forma de recuperar o adquirir una identidad cultural propia.

Incorporar a la malla curricular de la Escuela de Diseño una asignatura que trate exclusivamente del diseño andino precolombino y actual, para de esta manera rescatar y fortalecer los vínculos culturales con nuestros orígenes.

Difundir los principios ideológicos de la cosmovisión andina para comprender a cabalidad las razones de sus representaciones y el significado que se atribuye a las mismas.

Elaborar una especie de “Guía del Diseño Iconográfico Andino” para que sirva como fuente primaria de investigación y de trabajo, para las nuevas generaciones de diseñadores.

Adquirir material informativo para enriquecer la bibliografía especializada en la temática precolombina y sobre todo, motivar a los expertos a que produzcan ensayos o tratados en los que se vinculen los asuntos de la historia con el arte.

Elevar el nivel de conciencia nacional de nuestra niñez y juventud mediante charlas, seminarios y demás foros de discusión, con el propósito de desarrollar un sentimiento de adhesión a nuestro acervo cultural y así, romper la hegemonía alienante de la cultura occidental, que ha destruido nuestros valores desde hace más de cinco siglos.





## BIBLIOGRAFÍA

Cabezas, R. (2009). Analisis comparativo entre el diseño iconográfico andino precolombino y actual del Ecuador con el Perú y Bolivia. Riobamba: Tesis.

Dabner, D. (2005). Diseño, maquetación y composición. Barcelona: BLUME.

Hernández, L. (8 de Julio de 2011). Lo Estratégico. Recuperado el 4 de Agosto de 2013, de <http://loestrategico.com/2011/07/disenio-identidad-cultural/>

Lidwell, W., Holden, K., & Jill, B. (2011). Principios universales de diseño. Barcelona: Blume.

Marshall, L., & Meachem, L. (2010). Cómo usar imágenes en diseño gráfico. Barcelona: Parramón Arquitectura y Diseño.

Ontaneda, S. L. (2010). Las antiguas sociedades precolombinas del Ecuador. Quito: Nuevo Arte.

Valdez, F. Proyecto Arqueológico “La Tolita”. Luz de América.

Valdez, F., & Diego, V. (1992). Signos Amerindios. Quito: Colibrí.

Wong, W. (1986). Fundamentos del diseño. Barcelona: Gustavo Gili, S.A.

Zadir Milla, E. (1991). Introducción a la semiótica del diseño andino precolombino. Lima: ALAR E.I.R.L.

\*<http://www.panoramio.com/photo/45178568>

\*<http://www.flickr.com/photos/54397823@N07/5695336687/sizes/o/in/photostream/>

\*<http://www.flickr.com/photos/sharkpix/6206568772/sizes/o/in/set-72157627681636765/>



\*[http://2.bp.blogspot.com/\\_jwZiuJ32YRI/S7f0LP3IoHI/AAAAAAAAABlw/hheHBT7qJUc/s1600/IMG\\_9040.JPG](http://2.bp.blogspot.com/_jwZiuJ32YRI/S7f0LP3IoHI/AAAAAAAAABlw/hheHBT7qJUc/s1600/IMG_9040.JPG)

\*[http://picsfab.com/download/image/71264/3872x2592\\_yaguar-dikaya-koshka-morda-oskal-yarost-zlost-past.jpg](http://picsfab.com/download/image/71264/3872x2592_yaguar-dikaya-koshka-morda-oskal-yarost-zlost-past.jpg)

\*[http://farm5.staticflickr.com/4027/4305124754\\_21f8f47cd2\\_o.jpg](http://farm5.staticflickr.com/4027/4305124754_21f8f47cd2_o.jpg)

\*[http://2.bp.blogspot.com/-aTRK\\_u-HUeY/TpUVHWaliQI/AAAAAAAAAkw/zW5Bti9FzRQ/s1600/vampire-bat+the+most+dangerous+human+blood+sucking+bats+dangerous+animal+attacks.jpg](http://2.bp.blogspot.com/-aTRK_u-HUeY/TpUVHWaliQI/AAAAAAAAAkw/zW5Bti9FzRQ/s1600/vampire-bat+the+most+dangerous+human+blood+sucking+bats+dangerous+animal+attacks.jpg)



## ANEXOS



